

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDREA MARIA VIZZOTTO ALCÂNTARA LOPES

SENSIBILIDADES E ENGAJAMENTOS NA TRAJETÓRIA MUSICAL
DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (1968-1979)

CURITIBA
2009

ANDREA MARIA VIZZOTTO ALCÂNTARA LOPES

SENSIBILIDADES E ENGAJAMENTOS NA TRAJETÓRIA MUSICAL
DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (1968-1979)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro.

CURITIBA
2009

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luiz Carlos Ribeiro, pela orientação, pelas críticas, sugestões e palavras de apoio no desenvolvimento da pesquisa.

À professora Renata Senna Garrafoli, pelas leituras do texto e as longas conversas sobre música e teoria da história.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, principalmente Maria Cristina, sempre muito atenciosa com os alunos.

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de mestrado, que permitiu dedicar-me inteiramente à pesquisa.

À Márcia Gatti, responsável pela Divisão de Periódicos da Biblioteca Pública do Paraná, pelo auxílio na pesquisa e no levantamento das fontes impressas existentes na Biblioteca.

Aos amigos Joaci Santos e Reinaldo Villas Boas, que, pacientemente, remasterizaram todos os vinis de Ivan Lins e Gonzaguinha que utilizei nessa pesquisa. Afinal, embora seja uma devota dos vinis, é mais fácil proceder às análises pelo computador.

Aos colegas Fernando Cezar, Darci e Luciana, da Rádio Paraná Educativa, pelas conversas sobre música popular brasileira e a inserção dessa produção musical no rádio.

À minha mãe, Marílis, pelas revisões do texto e pelo apoio.

Aos amigos de todas as horas, Naura, Ana Paula e Mari, que compreenderam e perdoaram as minhas ausências.

Aos colegas do mestrado, Ana Paula, Alex, Aruanã, Daniel, Rafael e Luiz Felipe, pelas discussões nas mesas dos bares, sempre as mais produtivas.

RESUMO

Gonzaguinha e Ivan Lins começaram as suas carreiras artísticas no final da década de 1960. As suas canções possuem temáticas variadas e diferentes formas de se relacionar com o momento político do país, que vivia uma ditadura militar e censurava obras artísticas, e que também passava por período de crescimento do mercado fonográfico, que acenava para a possibilidade de inserção profissional de muitos artistas. Além disso, outras pressões eram freqüentes na sociedade, como as cobranças por posicionamentos políticos bem definidos. Nesse cenário, os dois artistas compuseram canções de denúncia social e de resistência ao regime militar, mas, também, canções românticas e que expressavam os sentimentos e as sensibilidades. O objeto de estudo dessa dissertação é a produção musical desses dois artistas, entre 1968 e 1979, procurando ampliar a discussão sobre a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins, que não se situa apenas dentro do conceito de engajamento, como a memória e a pesquisa acadêmica sobre música popular costumam identificá-los.

Palavras-chave: Música e política. Música e sensibilidades. Regime militar de 1964. Censura. Engajamento.

RÉSUMÉ

Gonzaguinha et Ivan Lins ont commencé à faire de la musique à la fin des années 1960. Leurs chansons sont beaucoup variées et avec différentes façons de porter à la conjoncture politique du pays, vivant une dictature militaire et la censure des oeuvres d'art. Un pays qui a aussi passé une période de développement de l'industrie de la musique, qui permettent aux artistes de travailler de façon professionnelle. En outre, d'autres pressions ont été fréquentes dans la société, comme les exigences pour des positions politiques claires. Dans ce scénario, les deux artistes ont composé des chants de retrait social et de la résistance au régime militaire, mais aussi, des chansons romantiques qui ont exprimé les sentiments et les sensibilités. L'objet de l'étude de cette thèse est la production musicale de ces deux artistes, entre 1968 et 1979, en cherchant à comprendre leurs œuvres non seulement par le concept d'engagement, comme est fréquent pour la mémoire et la recherche académique sur la musique populaire brésilienne.

Mots-clé: Musique et la politique. Musique et sensibilités. Régime militaire de 1964. Censure. Engagement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O MAU DE GONZAGUINHA E IVAN LINS: DOS FESTIVAIS AO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO	22
1.1 OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	22
1.2 O MOVIMENTO ARTÍSTICO UNIVERSITÁRIO (MAU)	40
1.3 O SOM LIVRE EXPORTAÇÃO	46
2 NO CAMPO DO ADVERSÁRIO, É BOM JOGAR COM MUITA CALMA: A CENSURA E OS NOVOS ESPAÇOS PARA A CANÇÃO	63
2.1 VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO: A CENSURA ÀS CANÇÕES DE GONZAGUINHA	65
2.2 QUERO DE VOLTA O MEU PANDEIRO: O CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DE SHOWS E A REDEFINIÇÃO DA CARREIRA DE IVAN LINS	84
3 PATRULHANDO (MASMORRA)... PATRULHANDO (MARA): OS ANOS 1970 E SUAS PATRULHAS	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	141
ANEXO 1 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 1)	150
ANEXO 2 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 2)	155
ANEXO 3 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 3)	165

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo propor uma discussão da música popular brasileira produzida na década de 1970 a partir da obra de Gonzaguinha e Ivan Lins, procurando identificar as várias temáticas e concepções musicais que influenciavam as suas canções, para além do conceito de engajamento artístico que tem sido amplamente utilizado para explicar a música popular brasileira produzida a partir da década de 1960.

Para Marcos Napolitano, o conceito de engajamento é fundamental para entender como ocorreu o processo de institucionalização da sigla MPB e a construção do seu significado, na década de 1960, mostrando que o termo oscilará entre “a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado (do ponto de vista econômico e sociocultural).”¹ Tendo publicado vários artigos em que discute a arte engajada, Napolitano a define como uma arte comprometida socialmente, não restrita ao “protesto político”, mas inserida num campo mais amplo de discussão, que contempla causas progressistas dentro da tradição republicana e se constitui esteticamente de forma plural, resultando num engajamento que propõe uma “revolução nacionalista”, nos anos 1960, e uma “resistência democrática”, nos anos 1970.²

Os dois artistas discutidos nessa dissertação são considerados representantes do que se convencionou chamar MPB. Segundo Napolitano, a produção musical dos dois também é importante para entender as “formas assumidas pela canção na crítica à situação política e social do Brasil, nos anos 70”, com destaque para os discos de Ivan Lins, *Nos dias de hoje*, lançado em 1978, e *A noite*, em 1979, e os de Gonzaguinha, *Moleque Gonzaguinha*, em 1977, e *Gonzaguinha da vida*, em 1979.³

¹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001, p. 23.

² NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Col. As esquerdas no Brasil, v. 2, p. 587.

³ _____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 25/8/2006.

Essa associação entre MPB e engajamento político tem sido reiterada pela literatura e pesquisa acadêmica em música popular brasileira, contribuindo para construir uma memória de que somente a MPB foi engajada. O historiador Paulo César de Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro, não*⁴, argumenta que se cristalizou uma memória que privilegia a música ouvida pelas elites e a “ação de combate e protesto empreendida por diversos compositores da MPB”, ignorando “o papel de resistência desempenhado naquele mesmo período por artistas populares como Paulo Sérgio, Odair José, Benito di Paula”.⁵ O objetivo do autor é mostrar que a chamada música “cafona” dos anos 1970 – ou seja, um estilo musical não abarcado pelo termo MPB – também manifestava um caráter crítico e de contestação aos valores da sociedade brasileira da década de 1970 e que, por isso, os seus compositores também sofreram a ação da censura sobre as suas canções. Ainda segundo o autor, o termo MPB não representa “toda e qualquer música popular produzida no Brasil”, ou a “música brasileira por excelência”, sendo, para ele, a “expressão de uma vertente da nossa música popular urbana produzida e consumida majoritariamente por uma faixa social de elite, segmento que a indústria cultural classifica como público A ou B.”⁶

O livro de Araújo contribui para entender uma forma de expressão artística praticamente ignorada pelos trabalhos acadêmicos, a chamada música “cafona”, ou seja, a música dedicada ao consumo de massa durante os anos 1970, que, segundo o autor, constitui-se em “patrimônio afetivo de grandes contingentes de camadas populares.”⁷ Se, naquele contexto, essa produção era considerada inferior por parte da crítica especializada e desprestigiada por intelectuais e universitários, a literatura e pesquisa acadêmica em música popular brasileira contribuíram para que essa produção musical continuasse esquecida e ignorada e não reconhecida como objeto de estudo no campo das ciências sociais.

Escolher como tema a música “cafona” é o que confere maior originalidade e interesse à obra de Araújo. Entretanto, o autor opera com o mesmo conceito de engajamento, ao torná-lo central em sua discussão e procurando mostrar que a música “cafona” também seria engajada. Assim, continuamos num circuito fechado

⁴ Ver principalmente o capítulo “Reinado de terror e virtude”. ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 51-57.

⁵ ARAÚJO, Paulo César de. *Op. Cit.*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁷ *Ibidem*, p. 15.

que só percebe – ou valoriza como objeto de estudo – as canções engajadas, parecendo ser este o aspecto definidor da produção musical do período. Se a MPB já representava, segundo a historiografia, um caráter de resistência cultural e política, agora, também, a chamada música “cafona” passa a ser considerada como de resistência, engajada, e a produção musical da década de 1970 parece ficar orientada apenas por essa temática. Outros pesquisadores acabam adotando esse modelo interpretativo, procurando reconhecer o engajamento político e cultural das manifestações artísticas do período, submetendo a interpretação musical ao aspecto político.

Embora o conceito de engajamento seja central em sua discussão, consideramos que a contribuição mais significativa da pesquisa de Araújo foi trazer essa produção musical – até então relegada a um segundo plano ou até mesmo ignorada em trabalhos acadêmicos – para a discussão, não só pela apreciação do conteúdo de denúncia e crítica social dessas canções, mas pela visão de mundo e pelas formas de sensibilidade expressas por esses artistas oriundos de camadas populares, que falam do “preconceito aos pobres, aos negros, aos homossexuais, às prostitutas, às empregadas domésticas, aos analfabetos, aos deficientes físicos e aos imigrantes nordestinos, [...] vivenciado no cotidiano pelo público ouvinte desta música e pelos próprios compositores ao longo de suas trajetórias de vida”, que, assim, se identificariam a essa produção musical.⁸ Além de mostrar o conteúdo crítico das canções “cafônicas”, Araújo também realiza uma instigante análise das canções, revelando o significado e importância que tinham para o público que as ouvia, com suas referências socioculturais próprias. São essas dimensões, encontradas em seu livro, que interessaram à nossa pesquisa: o caráter crítico e também o romantismo e os sentimentos expressos nas canções, que nos permitem ampliar a compreensão de como esses temas eram percebidos por outros segmentos da sociedade.

As reflexões de Araújo suscitaram algumas questões que foram importantes e nos orientaram na problematização do nosso objeto de estudo. Se a MPB designa uma cultura de resistência, as canções que não apresentam essa intenção manifesta não são consideradas MPB? Como entender a produção de Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Chico Buarque, Gonzaguinha, Ivan Lins e outros artistas, identificados à MPB,

⁸ *Ibidem*, p. 49.

que transitaram, na sua carreira, entre canções com conteúdo político explícito e canções compostas a partir de outras temáticas? É possível entender essa produção apenas considerando o aspecto político das canções e o conceito de engajamento?

Nesta dissertação, pretendemos contribuir para ampliar a discussão sobre a música popular brasileira produzida nesse período, fortemente marcada pelo paradigma de “arte engajada”, apresentando uma outra forma de se pensar a música popular brasileira, para além desse conceito. A nossa proposta é problematizar esse conceito, a partir das experiências artísticas produzidas por Gonzaguinha e Ivan Lins, no período compreendido entre 1968 e 1979, mostrando como a produção musical desses artistas – e, conseqüentemente, a MPB – não pode ser compreendida apenas pela adoção de um modelo interpretativo construído a partir do envolvimento político-ideológico.

Nesse modelo explicativo, tanto a MPB não pode ser entendida em sua complexidade quanto uma parcela significativa da produção musical, representativa da cultura brasileira, é também ignorada, aspecto que Araújo questionou em sua pesquisa. Isso não significa negar o engajamento, o que também não faria sentido, mas colocá-lo lado a lado com outras tensões e contradições que influenciavam o artista e orientavam a sua obra. Procuramos, então, não discutir a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins a partir da adoção de um conceito *a priori*, de engajamento, nem tampouco destacar uma outra categoria para defini-los e que acabasse sendo igualmente excludente, mas procurar entender como crítica e denúncia social, temas românticos e a expressão dos sentimentos puderam coexistir na obra desses dois artistas, que vivenciaram um período de repressão política e que tiveram que responder a uma série de tensões, não só no campo político, como no musical, no profissional e no pessoal.

Ao pesquisarmos em artigos de jornais e de revistas e em entrevistas concedidas por Gonzaguinha e Ivan Lins, percebemos que durante o regime militar os temas do engajamento artístico e da função social da arte eram discutidos no meio intelectual, na imprensa e entre os artistas, o que acabava por influenciar as suas canções. Entendendo que o engajamento é um conceito historicamente construído, pretendemos buscar entender como os agentes históricos discutiam a função social da arte e a atuação política dos artistas, como se constituíam os discursos construídos em torno do conceito de politização para perceber a inserção da obra de Gonzaguinha e Ivan Lins neste debate. Por um lado, perceber como os

dois artistas manifestavam a intenção de realizar uma obra comprometida socialmente e, por outro, como essa obra era recebida pela crítica. Entretanto, podemos observar que não era apenas o envolvimento político-ideológico que informava essa produção musical. Em determinados momentos da carreira desses dois artistas – ou mesmo em faixas diferentes de um mesmo disco – pode-se constatar que outras temáticas e influências estão presentes e que, em muitos casos, não há uma separação bem definida entre a expressão de um conteúdo político, de crítica social, e das sensibilidades.

Em entrevista concedida à revista *Status*, em 1973, Chico Buarque comentou o processo criativo da sua canção *Construção*. Rejeitando uma definição restritiva, o rótulo de “compositor e cantor de protesto”, afirmava que não havia a intenção explícita de realizar uma crítica social e propor uma conscientização. O que expressava em suas canções era resultado da sua vivência pessoal e familiar e do convívio social. Apesar de bastante longa, a citação é interessante pela forma como Chico Buarque discute a relação entre o individual e o social e por mostrar que uma canção de conteúdo político pode desenvolver-se pela emoção e que os sentimentos também podem compor a temática de uma canção de denúncia social, não sendo, dessa forma, excludentes.

Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários – evidente, aliás, sempre que se abre a janela. [...] Na hora em que componho, não há intenção – só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas. [...] Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio [...] Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol. Tudo entra na cabeça e sai em silêncio. Porém resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão e vem na solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não-intencional: faz parte da minha formação que compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro [Eduardo Gomes, candidato liberal à Presidência da República em 1950, derrotado por Getúlio Vargas] por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo.⁹

⁹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 232.

É importante ressaltar que Chico Buarque sempre negava a intenção de protesto ou crítica em suas canções. Podemos entender a sua fala como uma resposta a essas categorizações reducionistas que tentavam aplicar a sua obra. Não é a crítica social que ele nega estar presente, mas a redução do seu processo criativo à simples transmissão de um significado e, como aparece em outras entrevistas, a redução da sua obra a apenas alguns de seus elementos, à valorização apenas do conteúdo político em detrimento de outras formas de expressão.

A nossa proposta de entender a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins para além de uma abordagem apenas dos aspectos de crítica social e de resistência à ditadura militar, busca tentar apreender a complexidade das temáticas desenvolvidas por eles. Por outro lado, não pretendemos, ao optar por não trabalhar com essa forma polarizada de pensar, eliminar as diferenças que existem nas composições produzidas pelos artistas expressas pelas intenções dos artistas e pelo(s) sentido(s) formulado(s) pela recepção. Trata-se de perceber as várias motivações que se traduzem em diferentes resultados artísticos, que não necessariamente se dão de forma excludente, nem tampouco se fundem em uma coisa só. Uma canção com uma temática que pode ser interpretada como de crítica social pode conter elementos que a identifiquem, também, com a expressão dos sentimentos e com a própria trajetória pessoal do artista.

Para compreender essa produção cultural a partir de uma outra perspectiva que não a fornecida pelo conceito de engajamento, propomos observar as várias motivações e pressões exercidas sobre o artista – e não apenas as de ordem política –, que direcionavam a escolha de suas opções estéticas. Um autor que foi importante para ajudar a pensar o nosso objeto e construir a nossa argumentação é o sociólogo Norbert Elias, principalmente pela possibilidade de pensar em relações sociais interdependentes.

O pensamento relacional de Elias se opõe à dissociação entre indivíduo e sociedade, considerando que as concepções de “indivíduos fora da sociedade e, igualmente, a de uma sociedade fora de indivíduos” são inadequadas para a compreensão desses dois conceitos.¹⁰ Acreditamos que observar o indivíduo e suas aspirações, a trajetória pessoal do artista e os seus conflitos, reconhecendo a

¹⁰ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 239.

interdependência dos indivíduos dentro da sociedade, permitirá uma maior compreensão sobre a complexidade envolvida no processo de criação artística.

O pensamento relacional de Elias permite, também, romper com as

perspectivas deterministas, que negam toda possibilidade de invenção ou de criação por parte dos agentes, e com o postulado idealista de uma criação fundada numa invenção livre do sujeito, que afirma a independência total do sujeito em relação às estruturas sociais.¹¹

Para Elias, os conflitos são inerentes às relações sociais e também se processam no interior de muitos indivíduos. Em seu livro *Mozart, sociologia de um gênio*¹², o autor discute a trajetória do artista considerando a relação de Mozart com a sua música e com a sociedade, destacando a importância de se compreender a estrutura social da época para melhor entender a sua obra. As contradições, ou ambivalências, dessa relação e os conflitos existenciais do artista – que passam por uma discussão do seu relacionamento com o pai – são evidenciados por Elias. O período estudado pelo autor e os conflitos enfrentados por Mozart são bastante diferentes do nosso objeto, mas é a maneira como o autor aborda o seu tema que nos interessa, a ênfase no estudo da relação indivíduo-sociedade e a relevância dada aos conflitos que perpassam essa relação e que também estão presentes no interior dos indivíduos.

Assim, nesse trabalho, para discutirmos a trajetória musical desses dois artistas, Gonzaguinha e Ivan Lins, buscaremos compreender os conflitos e as contradições presentes na produção musical brasileira compreendida entre 1968 e 1979, que estava envolvida em um período de intensa repressão e censura artística, ao mesmo tempo em que se ampliava, no Brasil, um mercado de bens simbólicos e se expandia a indústria fonográfica. Nesse sentido, fica difícil – nem tampouco é intenção deste trabalho – tentar definir a atuação do artista a partir de uma dicotomia simples baseada em uma postura totalmente engajada e desvinculada das pressões comerciais, como também situá-la numa ótica de “adesão” pura ao mercado. A complexidade envolvida por uma produção musical inserida na indústria cultural faz com que seja necessário observar os vários elementos atuantes na hora de compor e lançar uma música ou um disco.

¹¹ SILVA, Helenice Rodrigues da. **Fragmentos da história intelectual**: entre questionamentos e perspectivas. Campinas: Papirus, 2002, p. 127.

¹² ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Para explicar a escolha dos dois artistas, Gonzaguinha e Ivan Lins, começamos situando as suas trajetórias artísticas. Foram escolhidos como objeto desse estudo por compartilharem uma mesma origem musical. Ambos são oriundos do Movimento Artístico Universitário (MAU), surgido em 1970, e que reunia compositores universitários que vinham se apresentando em festivais no final da década de 1960, principalmente os Festivais Universitários promovidos pela TV Tupi. A intenção dos integrantes do movimento era conseguir uma melhor divulgação de suas obras com a consequente inserção no mercado fonográfico. Além de Ivan Lins e Gonzaguinha, integravam o MAU, Aldir Blanc, César Costa Filho, Sílvio da Silva Jr., entre outros. Entretanto, embora se vinculassem a um mesmo movimento, os artistas possuíam posições estéticas e políticas bem diferenciadas, o que não conferia uma uniformidade ou homogeneidade às propostas do grupo.

Devido à repercussão que os integrantes do MAU haviam tido durante o V Festival Internacional da Canção (FIC), em 1970, eles foram convidados a participar e a conduzir o programa *Som Livre Exportação*, da Rede Globo. Porém, a relação dos artistas com a emissora foi tumultuada e acabou resultando na desintegração do grupo. Eduardo Scoville argumenta que, por meio de sua racionalidade empresarial pragmática, a Rede Globo conseguiu “capitalizar” o sucesso do grupo em seu próprio benefício, privilegiando a imagem de Ivan Lins, artista que mais facilmente se adaptou ao estilo pretendido pela emissora, em detrimento dos demais integrantes do MAU.¹³ Para o autor, o programa também teria contribuído para reforçar algumas imagens dos dois artistas mais em evidência, Ivan Lins, como “adesista” – imagem obtida, perante os universitários de esquerda, após a sua apresentação no V FIC, com a canção *O amor é o meu país* – e “comercial”, e Gonzaguinha, como “cantor de protesto”. Se, por um lado, a emissora tentou atrair o artista que mais se enquadrava – ou que se permitiu enquadrar – nos moldes televisivos e de produção de massa, também são perceptíveis as tensões e contradições internas do MAU, pois os seus integrantes tinham posturas estéticas e políticas diferentes e conflitantes, que ficaram evidentes na relação com a Rede Globo, culminando com o fim do grupo.

Esse episódio, envolvendo um programa televisivo, ou seja, a inserção na mídia, que poderia trazer um maior reconhecimento profissional e artístico,

¹³ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese. UFPR. História, 2007. 294f, p. 5

demonstra algumas das tensões sofridas pelos artistas no seu relacionamento com os meios de comunicação. Por um lado, a possibilidade de ascensão profissional, mesmo que sacrificando esteticamente sua obra. Por outro, o conflito com músicos e setores da intelectualidade e estudantes de esquerda, que cobravam uma postura “engajada” e que negasse a mídia, sobretudo a Rede Globo, considerada representante da ditadura militar. E é nesse contexto que os sujeitos vão se transformando e buscando novas formas de se inserir musicalmente. Alguns anos mais tarde, em meados da década de 1970, Ivan Lins, ao estabelecer parceria com o letrista Vítor Martins, começa a efetuar mudanças nas suas temáticas, que passam a privilegiar o conteúdo social.

O interesse deste trabalho não é apontar uma possível “adesão” de Ivan Lins ao regime – como ocorreu, na época, por alguns setores de esquerda – nem tampouco tentar transformá-lo num cantor “engajado”, preocupado com questões sociais – como veio a ocorrer numa fase posterior da sua carreira –, ou, ainda, reinterpretar a canção *O amor é o meu país*, para mostrar como ele não teria sido “adesista” – já que acreditamos que não há sentido em interpretar uma canção dita “engajada”, ou não, fora do contexto ou do circuito de recepção para o qual ela foi composta. O sentido da obra não é dado apenas pelo autor, mas decorre de um processo de interação, em que a recepção é também formadora do sentido da canção. Na perspectiva de análise que orienta o nosso trabalho, não faria sentido afirmar, hoje, que o público estava “errado” ao interpretar determinada canção como “ufanista” ou “engajada” ou que determinadas mensagens não teriam sido percebidas pelo público. Não se trata de assumir o discurso do artista ou da crítica, seja para uma obra considerada “engajada” ou “adesista”, mas entender como se constitui essa interpretação.

Em seu artigo “A música popular e a dança dos sentidos”, Adalberto Paranhos desenvolve uma análise – a partir de algumas canções da música popular brasileira – das transformações de sentido que uma mesma canção pode sofrer ao ser interpretada por artistas diferentes, com arranjos e concepções musicais distintos, a ponto de a proposta inicial do compositor ser totalmente ressignificada e perder o seu conteúdo original. O pensamento relacional é também importante para entender os múltiplos sentidos que podem ser dados, pois “uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a

sua essência.”¹⁴ E esse sentido não é único, nem no tempo, nem para pessoas que partilham uma mesma cultura e os mesmos códigos simbólicos de uma época, nem para os historiadores e pesquisadores que procuram os seus significados.

As configurações assumidas por esses dois artistas não são estáticas e vão se transformando, no decorrer de suas trajetórias artísticas. Há uma circularidade de temas e preocupações estéticas nas obras desses dois compositores. A nossa proposta foi a de analisar canções gravadas por Gonzaguinha e Ivan Lins entre 1968 e 1979, respeitando a ordem cronológica em que eram gravadas e divulgadas por eles, para entender as mudanças que se realizavam em suas obras e o diálogo que estabeleciam com a sociedade em cada momento.

Para compreender esses conflitos e contradições por que passavam os artistas, é necessário observar alguns aspectos da sociedade brasileira nos anos 1970. O golpe militar de 1964 realiza transformações importantes na economia brasileira, que refletirão, também, na indústria do disco, fortalecendo o mercado de bens culturais, a partir de uma estratégia que visava à “integração nacional”. Observa-se o crescimento do mercado de bens simbólicos e a expansão da indústria fonográfica no Brasil, levando-o a atingir a quinta posição no mercado mundial de discos, no final da década, fazendo do país um mercado atraente para as empresas desse setor e para os artistas, já que aumentava a demanda pela produção de música popular brasileira. Ao mesmo tempo, com a instituição da censura, o regime militar estabelece um controle sobre a produção cultural destinada a esse mercado. Com a adoção da censura prévia, o Estado torna-se, repressor. Porém, por meio de iniciativas que visam ao desenvolvimento dos meios de comunicação, torna-se incentivador das atividades culturais. Essa forma de atuação do Estado faz com que ele se defina por uma repressão cultural, em um momento em que se alcançam os maiores índices de produção e difusão de bens culturais. Isso foi possível porque a censura não incidia sobre todo e qualquer produto cultural. Ela atingia a “especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção”.¹⁵

Durante o regime militar, principalmente durante a década de 1970, passa a ocorrer, de forma mais constante, uma cobrança, por setores da imprensa e de intelectuais de esquerda, para que os artistas veiculem na sua produção musical um

¹⁴ PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos. In: **ArtCultura**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, n. 9, 2004, p. 23.

¹⁵ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988., p. 114.

conteúdo político de contestação à ditadura militar. Em 1978, em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, o cineasta Cacá Diegues criou a expressão “patrulhas ideológicas” para designar um cerceamento da liberdade de criação artística, referindo-se a esse tipo de “censura” política e estética exercida por “intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão”.¹⁶

Pelo exposto acima, podemos sugerir, então, que os artistas, durante a década de 1970, compunham pressionados por um regime político ditatorial e censor; pelas cobranças de artistas e intelectuais que esperavam por uma produção crítica em relação ao regime militar; pelas demandas da indústria fonográfica que se consolidava no Brasil, naquele momento e, afinal, pelas suas próprias aspirações artísticas. O artista fica tensionado pelos seus interesses estéticos pessoais, pela possível e desejável recepção pelo público consumidor, pela cobrança da crítica especializada e de intelectuais e pela censura imposta pelo regime militar, o que confere um alto grau de complexidade ao resultado dessas escolhas, ou seja, à sua produção artística.

A partir desse contexto, foi feito o recorte temporal para a pesquisa. Escolhemos o ano de 1968, pois é quando os dois começam a inserir-se no cenário artístico, por meio dos festivais de música, e também por corresponder a um momento importante para a política e a cultura brasileira. No final de 1968 seria decretado o AI-5, que produziria efeitos sobre os meios de comunicação e as artes, com o acirramento da censura. O ano de 1979 foi proposto por ser o momento em que se realiza plenamente a consolidação da indústria fonográfica no Brasil, quando é atingida a quinta posição no mercado mundial de discos e, por ter-se iniciado, na segunda metade da década de 1970, no plano político, um processo de “abertura” ou “distensão”, que culmina com a Anistia, em 1979.

Não é a intenção deste trabalho apontar, simplesmente, a presença ou não do engajamento artístico ou de tentar entender a sociedade a partir das “mensagens” sugeridas por uma letra de canção. Por acreditar que a arte não pode ser entendida como se fosse apenas um reflexo da sociedade, mas que é resultante de um processo de “trocas” e “negociações”, importa mais a compreensão de como

¹⁶ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 7.

os artistas se inserem na sociedade e solucionam os conflitos decorrentes das relações sociais e como isso interfere na criação musical.

A seleção das músicas foi estabelecida com a intenção de perceber as várias temáticas e formas de manifestação presentes nas canções de Gonzaguinha e Ivan Lins. Assim, foram discutidas canções que evidenciam crítica social e resistência ao regime militar e as que se orientam a partir de outras temáticas, como os sentimentos e relacionamentos interpessoais, entendendo-as a partir da trajetória artística de cada um e do contexto social em que eram compostas ou divulgadas. Nessa discussão, não pretendemos fazer um julgamento de valor da qualidade musical das obras porque não acreditamos que a importância das canções como objeto de estudo no campo das ciências sociais seja dada pela atribuição de valor por qualquer instituição que se reconheça legítima para isso. E também porque essa atribuição de valor depende da subjetividade, de quem a formula e dos seus interesses estéticos. Procuramos entender as canções a partir de alguns referenciais da época, utilizando a discussão e crítica presentes nos meios de comunicação como um suporte para a análise. Nesse sentido, trabalhamos com periódicos de orientações políticas (e estéticas) diferentes para perceber as várias formas de compreender a música naquele momento e os vários discursos que eram construídos. Essa pesquisa em fontes distintas é importante, também, para restituir o caráter polissêmico de uma manifestação artística, pois a sua recepção pelo público varia conforme o contexto em que a obra é apropriada e, nesse processo, a interpretação dada pelo público, muitas vezes, difere da intenção do autor, assim como a análise realizada por críticos e historiadores é também uma das múltiplas leituras possíveis.

Nessa pesquisa, orientei-me pelo procedimento sugerido por Marcos Napolitano para a análise de uma canção como fonte histórica, cotejando a audição da obra em sua materialidade (os fonogramas de Gonzaguinha e Ivan Lins) com as manifestações escritas provenientes da escuta musical, que se dá por meio de artigos, críticas, entrevistas dos artistas e outros documentos que permitam situar historicamente a canção.¹⁷

Em nossa concepção, cotejar as canções com as críticas formuladas pela imprensa e com as declarações dos artistas sobre as suas composições é

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. "A história depois do papel". In: PINSKY, Carla. (Org.) **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

fundamental para entender as obras em sua historicidade, para não atribuirmos um caráter político de resistência, idealizado, aos artistas, nem tampouco despolitizar as suas obras ou construir um sentido de engajamento a partir da formulação de um outro modelo de narrativa histórica que se opusesse aos significados defendidos pelos autores ou pela recepção da época. Interessa-nos, aqui, entender como os artistas construíam a sua obra em meio ao debate político e estético em que estavam inseridos naquele momento.

As fontes utilizadas podem ser divididas entre um material impresso, composto de artigos de jornais e revistas da época e depoimentos e entrevistas dos dois artistas, Gonzaguinha e Ivan Lins, e um material sonoro, o registro fonográfico das suas canções. Os principais jornais pesquisados foram o Pasquim, Movimento e Opinião, que circularam na década de 1970, e que fizeram parte da chamada imprensa alternativa, marcados por uma linha editorial crítica ao regime militar e com espaços dedicados à produção cultural. O Pasquim foi criado em 1969, com uma linguagem irreverente e apoiada no humor para realizar uma crítica tanto comportamental quanto política. São significativas as charges com críticas tanto ao regime militar quanto a artistas que manifestassem ações consideradas de apoio a ele. Os jornais Movimento, criado em 1975, e Opinião, que circulou entre 1972 e 1977, tinham o seu corpo editorial composto por intelectuais representativos da luta democrática na década de 1970 e discutiam, de forma mais aprofundada, temas da política, economia e cultura.

Entre as revistas, foram utilizadas a Veja, criada em 1968, e a Amiga, lançada em 1970, com a intenção de discutir a programação televisiva, mas que também dedicava espaço para a crítica musical. A Veja, publicada pela editora Abril, representava o projeto de ampliação da indústria cultural promovido pelo regime militar e não se caracterizou por uma linha editorial crítica à ditadura militar. A Amiga se caracterizava pela discussão de temas não privilegiados pelos jornais da imprensa alternativa e seus articulistas expressavam uma visão da produção cultural brasileira não orientada pelo ideário das esquerdas. O interesse por fontes de orientações político-estéticas distintas resulta da intenção de compreender os vários discursos e as diferentes recepções em relação às propostas artísticas do período.

As canções foram utilizadas nas suas gravações originais privilegiando-se o “produto” LP, que encerra um conteúdo específico e permite apreciar as várias temáticas presentes e elaboradas num mesmo período. Canções gravadas em

períodos diferentes permitem que se verifique a ressignificação dos elementos musicais, quando são introduzidas modificações importantes em sua concepção estética. Em alguns casos, foram discutidas regravações para mostrar os novos significados que podem ser atribuídos às canções, em contextos diferentes.

Em relação ao uso da música como fonte, em que o fonograma é o suporte principal na análise, cabem algumas considerações: enquanto Gonzaguinha sempre foi um compositor de letra e música, experimentando poucas parcerias durante a sua carreira, Ivan Lins era mais dedicado à composição musical, realizando algumas experiências como letrista. Essa observação é mais relevante se a análise for apenas no plano poético, enfatizando o conteúdo das letras. Entretanto, a canção constitui-se de uma dupla articulação entre letra e música e consideramos que uma análise parcial de apenas um dos seus elementos não é suficiente para apreender o(s) sentido(s) de uma canção.

Embora as letras possam não ser de autoria de Ivan Lins – e a grande maioria não é –, pela participação como compositor da música define a sua co-autoria da canção e a concordância do conteúdo expresso pela letra. E é esse conteúdo ou significado expresso pelo texto poético – bem como o estilo literário – que pode influenciar ou sugerir a escolha de determinado gênero musical mais adequado ao que está se querendo expressar poeticamente. Em algumas canções, pode-se querer valorizar o aspecto rítmico, em outras, pode ser desejável destacar uma harmonia mais elaborada ou, ainda, o conteúdo semântico da letra. Esses elementos também podem ganhar um mesmo grau de desenvolvimento musical e importância em uma mesma canção.

Assim, é na união entre letra e música, entre os diversos elementos componentes da canção, que o seu sentido é formulado e, para isso, letrista, compositor, arranjador e outros profissionais envolvidos na gravação são importantes. Entretanto, embora reconhecendo a importância dos arranjadores e técnicos de gravação no resultado sonoro final das canções, optou-se por destacar, nessa dissertação, apenas a atuação dos compositores e letrista, no caso, Ivan Lins e seus parceiros, pois essa discussão geraria a necessidade de aprofundar a pesquisa e a análise estética. Essa proposta sacrifica alguns aspectos da análise da canção, porém consideramos que não compromete o objetivo pretendido com essa pesquisa.

Procuramos discutir os vários discos lançados pelos artistas nesse período, destacando algumas canções, com a intenção de mostrar como a obra deles se transformava e comportava vários significados e temáticas que não podem ser reduzidos a categorias analíticas formuladas de maneira excludente e restritiva. Como suporte a essa discussão, baseamo-nos em dois *songbooks* de Ivan Lins, lançados por Almir Chediak¹⁸, e no *songbook* de Gonzaguinha¹⁹, lançado pelo tecladista Luciano Alves. Além desses livros, também foram consultados o Dicionário Grove de Música²⁰, editado por Stanley Sadie, e o Vocabulário de Música Pop²¹, de Roy Shuker.

Seguindo a mesma metodologia de análise, é de fundamental importância a relação interdependente entre o objeto e o contexto, em que o contexto forma a obra de arte e a obra de arte forma o contexto, mas não de uma forma linear ou esquemática, como se as condições sociais políticas e econômicas de uma época fossem responsáveis pela elaboração de determinada manifestação, mas de forma recíproca, como se essas condições fossem elas também moldadas pelas realizações artísticas e humanas. Não se trata de extrair um contexto – de ditadura militar, repressão, censura, crescimento econômico – e colocar nele as canções, mas de ver como contexto e obra estão se relacionando, se modificando, interagindo.

É a partir dessa perspectiva que a dissertação foi estruturada e dividida em três capítulos, sendo que, no primeiro, é discutida a trajetória e a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins nos primeiros anos de suas carreiras, com destaque para o início em festivais de música e a controversa participação no programa Som Livre Exportação, da Rede Globo, compreendendo a produção musical de 1968 a 1972. Foram discutidas oito canções que compõem essa primeira fase da produção musical dos dois artistas.

No segundo capítulo, foram discutidas treze canções compostas no período de maior repressão política e censura artística, quando Gonzaguinha lança seus primeiros discos de carreira e Ivan Lins procura outras formas de expressão que as já desenvolvidas nos anos anteriores. Também é nesse momento que Ivan Lins

¹⁸ CHEDIK, Almir. **Songbook Ivan Lins**, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

¹⁹ ALVES, Luciano. **O melhor de Gonzaguinha**: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

²⁰ SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

²¹ SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

recebe muitas críticas quanto ao conteúdo não político de suas canções e começa a reavaliar a sua obra.

No terceiro capítulo, é destacada a produção musical compreendida no período em que se inicia um processo de “abertura” do regime militar, a partir da metade da década de 1970, com ênfase para o debate sobre as “patrulhas ideológicas”, que mobilizou diversos artistas, intelectuais e órgãos da imprensa no final dessa década. As dezenove canções de Gonzaguinha e Ivan Lins discutidas neste capítulo estão compreendidas entre os anos de 1976 e 1979. Foram destacados os depoimentos dos dois artistas sobre a função social da arte, inseridos no debate produzido na mídia, com o intuito de entender qual(is) o(s) significado(s) de engajamento que era(m) defendido(s) por artistas e intelectuais. Ao mesmo tempo em que se pode observar que não só esse conceito informava a produção musical do período, é mostrado o debate entre as ideias divergentes, as cobranças em relação aos artistas para a realização de uma arte engajada e os seus posicionamentos perante esse debate.

Trabalhar com material artístico suscita vários problemas de interpretação e de atribuições de juízos de valor. A sensação experimentada por um ouvinte do presente pode não corresponder à do público para o qual a canção foi composta, por quem também foi consumida e em quem suscitou debates acalorados sobre a função social da arte. Situar a canção no seu contexto é necessário para compreender o significado dessa produção musical e como ela dialogava com as tensões presentes na sociedade naquele momento. Uma análise somente musicológica, que não relacione a canção, o artista e a sociedade, pode não dar a dimensão do significado da obra, assim como uma análise que, embora considere as relações sociais, o faça apenas pela relação entre música e política, privilegiando o engajamento.

1 O MAU DE GONZAGUINHA E IVAN LINS: DOS FESTIVAIS AO SOM LIVRE EXPORTAÇÃO

1.1 OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Foi nos festivais de música popular brasileira realizados na década de 1960 que Gonzaguinha¹ e Ivan Lins surgiram no cenário artístico brasileiro alcançando o reconhecimento do público. Embora Gonzaguinha já tivesse algumas composições, da sua juventude, gravadas, como *Lembrança da primavera* – composta quando tinha 14 anos – interpretada por seu pai, Luiz Gonzaga, no LP *A triste partida*², lançado em 1964, quando Gonzaguinha tinha 19 anos, foi com a participação em festivais que Gonzaguinha e Ivan Lins tornaram-se conhecidos e iniciaram as suas carreiras artísticas como profissionais.

Já existiam festivais competitivos de música popular brasileira desde, pelo menos, a década de 1930, como os concursos de músicas carnavalescas do Rio de Janeiro. Porém, são os festivais da canção promovidos em meados da década de 1960 que são comumente lembrados quando se fala nos “festivais”, ou na “era dos festivais”, tanto pelo sucesso e repercussão que obtiveram na época e a capacidade de mobilização das pessoas em torno das canções participantes, quanto pelas transformações que introduziram na música popular brasileira.

A TV Tupi do Rio de Janeiro, motivada pelo sucesso que esses festivais de música vinham obtendo, decide também realizar o seu, mas com um diferencial em relação aos festivais que vinham obtendo maior repercussão desde 1966, como o Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record³, e o Festival

¹ Filho de Luiz Gonzaga, conhecido como o “Rei do Baião”, e artista importante, ao lado de Humberto Teixeira, para a valorização da música nordestina por meio da estilização do baião e a sua transformação em gênero urbano, na década de 1940, Gonzaguinha, no início de sua carreira e até meados da década de 1970, adotava, como nome artístico, Luiz Gonzaga Jr., que também nomearia os seus dois primeiros discos solo, de 1973 e 1974. Escolhemos padronizar o nome Gonzaguinha em toda a dissertação. Será preservada a grafia original quando forem citadas as fontes.

² As discografias completas de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha estão disponíveis em ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 322-374.

³ Em 1966 a TV Record produziu o seu II Festival da Música Popular Brasileira. O primeiro festival competitivo de música popular promovido pela emissora, mas não transmitido, foi em 1960, denominado I Festa da Música Popular Brasileira, que não teve muita repercussão. Com o sucesso do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira promovido pela TV Excelsior, em 1965, que teve

Internacional da Canção (FIC)⁴, promovido pela Rede Globo: o I Festival Universitário da Canção Popular seria destinado apenas a compositores universitários. A etapa final aconteceu em 1º de outubro de 1968, logo após a final nacional do III FIC, em 29 de setembro, em que *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, com os versos “vem vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer” realizava uma síntese do pensamento político de estudantes e intelectuais de esquerda ao chamar para uma ação efetiva contra o regime militar. Embora preferida pela maioria do público presente no Maracanãzinho, por seu conteúdo político explícito, *Pra não dizer que não falei de flores* ficou com o segundo lugar. A campeã foi a canção *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, que recebeu uma grande vaia do público.

Os festivais da Record e da Globo foram um espaço privilegiado para diversas manifestações do público, composto em sua maioria por estudantes de esquerda e com uma visão crítica em relação ao regime militar. No ano anterior, em 1967, Gilberto Gil, com *Domingo no parque*, e Caetano Veloso, com *Alegria, alegria*, já haviam provocado discussões sobre o conteúdo nacional-popular das canções participantes dos festivais ao propor a incorporação de outras temáticas e formas de desenvolvimento estético não contemplados pela produção musical chamada “participante” ou “canção de protesto”. A cultura popular urbana, a música ouvida nas rádios, as novas influências surgidas com o *rock’n’roll*, como a música da Jovem Guarda, além dos Beatles, eram elementos valorizados pelos tropicalistas, que passariam a defender um “som universal”. Além disso, os tropicalistas assumiam a relação entre a música e o mercado e explicitavam as contradições de um país subdesenvolvido que, segundo eles, seriam negadas pela visão idealizada dos artistas que pretendiam fazer uma arte nacionalista. Não se tratava de negar a busca de uma identidade nacional, mas de procurá-la dentro das próprias estruturas da indústria cultural. Essas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso, consideradas o ato inaugural do tropicalismo, deflagrarão a crise do nacional-popular, que

como vencedora a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, interpretada por Elis Regina, a TV Record promove, seis anos depois, o seu segundo festival – este, sim, com bastante repercussão –, que também contou com a organização de Solano Ribeiro, que já havia produzido o primeiro festival da Excelsior no ano anterior. Sobre os festivais, ver MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

⁴ Inspirado no Festival de San Remo, realizado na cidade homônima, na Itália, o Festival Internacional da Canção distinguia-se do Festival da Record por ter duas fases: a nacional e a internacional. Cada fase era como um novo festival. A vencedora da fase nacional competiria com as canções da fase internacional interpretadas por artistas estrangeiros de renome na época.

começará a ser revisto a partir da efetivação do movimento, em 1968, com o lançamento do disco-manifesto *Panis et circensis*, em que são lançadas as propostas de inovação estética por meio da apropriação dos gêneros estrangeiros.⁵

Essas tensões seriam ampliadas em 1968, durante os festivais da Record e da Globo. Alguns dias antes da citada final nacional do III FIC, em 15 de setembro, na final paulista desse mesmo festival⁶, Caetano Veloso tentava cantar *É proibido proibir*, em meio a muitas vaias, em uma apresentação que terminaria com um discurso que atacava a “juventude que diz que quer tomar o poder” e que estaria “querendo policiar a música brasileira”, comparando-a “àqueles que foram na *Roda-viva* e espancaram os atores”, referindo-se à apresentação da peça de Chico Buarque, *Roda-viva*, dirigida por José Celso Martinez Correa, que teve uma de suas apresentações invadida por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas, que agrediram os atores. Ao fim do seu discurso, Caetano continuava a sua crítica: “se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos.”⁷ A crítica de Caetano Veloso dirigia-se tanto ao público dos festivais quanto ao júri, “muito simpático, mas que é incompetente”, pois teria eliminado a canção *Questão de ordem*, de Gilberto Gil, durante a etapa eliminatória do festival e, para o artista, não seria capaz de reconhecer e assumir a renovação estética que vinha sendo proposta pelos tropicalistas.

A vaia à canção de Caetano foi dada por uma parte do público, não quando ele começou a cantar, mas somente após um *happening*, que já havia sido combinado e ensaiado previamente, realizado pelo *hippie* Johnny Dandurand. Discutindo a memória criada sobre o evento, que construiu o mito de “vanguarda heróica” para o tropicalismo, Marcos Napolitano argumenta que não havia uma rejeição expressiva do público ao tropicalismo, nem tampouco uma rejeição do júri e das “estruturas” do festival ao tropicalismo.⁸ Ainda segundo Napolitano, apesar das críticas de Caetano Veloso contra os jurados, o resultado final do concurso mostra

⁵ Sobre o tropicalismo e as tensões presentes entre essas diferentes formas de pensar a música popular brasileira do período, ver NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

⁶ Essa terceira edição do FIC traria novidades, como a descentralização das etapas eliminatórias dos festivais que não mais se realizariam apenas no Rio de Janeiro. Do total de 40 canções selecionadas para as semifinais nacionais, São Paulo teria direito a seis concorrentes, Minas Gerais, duas, e Bahia, Pernambuco, Paraná e Rio Grande do Sul, uma vaga, sendo as 28 restantes para o Rio de Janeiro. Sobre o III FIC, ver MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 271-302.

⁷ O texto integral do discurso de Caetano pode ser encontrado em: CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 221-223.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 274.

que o tropicalismo já estava sendo incorporado e aceito como manifestação estética, pois a sua canção *É proibido proibir* classificou-se para a final⁹ e, dois meses depois, em novembro, durante o IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, os campeões seriam os artistas tropicalistas: Tom Zé, em primeiro lugar, com *São, São Paulo, meu amor*, interpretada pelo autor, Canto 4 e Os Brasões; Caetano Veloso e Gilberto Gil, em terceiro lugar, com *Divino, maravilhoso*, interpretada por Gal Costa, Ivete e Arlete; Rita Lee e Tom Zé, em quarto lugar, com *2001*, interpretada pelos Mutantes. Os “mitos de ruptura” construídos sobre o tropicalismo são também questionados por Paulo César Araújo, para quem os tropicalistas, além de não terem sofrido uma grande rejeição durante esse festival, estavam apenas dando continuidade às inovações propostas por Jorge Ben, Wilson Simonal e pelos artistas da Jovem Guarda, Roberto Carlos e Erasmo Carlos.¹⁰

Esses dois episódios mostram as tensões existentes no cenário musical brasileiro com diferentes projetos estéticos – e políticos – sendo defendidos, pois os festivais presenciaram vaia a canções de estilos distintos e artistas identificados a propostas estéticas e políticas diferentes. A vaia à canção de Tom Jobim e Chico Buarque, *Sabiá*, deve-se ao fato de que havia uma preferência do público por uma canção que fizesse uma crítica social e conclamasse para a luta política, como *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, que não venceu o festival. O ano de 1968 é marcado por várias manifestações contrárias ao regime militar, que mobilizou estudantes, artistas e intelectuais, culminando na chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 26 de junho. Os estudantes adotam uma postura mais agressiva contra o governo, sofrendo uma repressão desproporcional às suas ações.¹¹ A canção de Vandré representa, no campo musical, essa vontade de transformação política e a opção por uma atitude mais combativa. O conteúdo político expresso de forma simples e direta, acaba por fazer da canção uma espécie de hino contra o regime militar. Contudo, é preciso lembrar que *Pra não dizer que*

⁹ A canção foi classificada para a final, mas com a proibição da realização do *happening* por Dandurand, Caetano Veloso desistiu de apresentá-la e, em seu lugar, foi colocada a também tropicalista *Caminhante noturno*, dos Mutantes, que conseguiu o 6º lugar na classificação geral, sendo bem recebida tanto pelos jurados quanto pelo público, o que demonstra que o tropicalismo não era totalmente rejeitado nos festivais, como o discurso inflamado de Caetano Veloso sugeria e a memória sobre o tropicalismo acaba muitas vezes reiterando.

¹⁰ ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006, p. 169-205.

¹¹ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 45-51.

não falei de flores foi inscrita no festival alguns meses antes da apresentação que resultou em vaia à concorrente *Sabiá*. Não se trata de entender a canção como “reflexo” do contexto político, mas como uma de suas manifestações, uma das respostas possíveis ao momento vivido pelo país, informada por e formadora do contexto.

A participação de Caetano Veloso no festival demonstra uma proposição estética que ele já vinha defendendo, junto com Gilberto Gil, Mutantes, Rogério Duprat e outros artistas, desde 1967, quando lançou as primeiras canções, deflagradoras do tropicalismo. Criticando uma concepção estética que privilegiava apenas determinados gêneros musicais considerados “autênticos” e “nacionais”, o tropicalismo propunha uma discussão sobre a constituição da nação, mas em um modelo diferente da configuração nacional-popular apoiada por grande parte dos intelectuais, estudantes e artistas de esquerda, que estavam mais próximos do pensamento político do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

É dentro dessa configuração que os universitários Gonzaguinha e Ivan Lins participam do I Festival Universitário da Canção Popular, da TV Tupi, em 1968, chegando à etapa final, realizada em 1º de outubro. Ivan Lins ficou em 5º lugar com o samba *Até o amanhecer*, composto em parceria com Waldemar Correia dos Santos e interpretado por Ciro Monteiro.

Nesse I Festival Universitário, Gonzaguinha concorreu com *Pobreza por pobreza*. Nessa canção há semelhança temática com o conteúdo das canções engajadas da década de 1960 em que a imagem do “sertão” – e a do “morro” – era utilizada para representar o “povo” brasileiro e as raízes culturais consideradas autênticas. Para Marcos Napolitano, “o sertão nordestino e o morro-subúrbio carioca simbolizavam não só territórios culturais, mas espaços imaginários de resistência ‘popular’ ao novo contexto autoritário, em meio ao qual a juventude estudantil engajada deveria buscar suas referências.”¹²

A importância dos festivais para o reconhecimento dos artistas contribuiu para o surgimento de uma fórmula de canção de festival que repetia os cânones musicais dos festivais anteriores com a intenção de obter uma boa classificação e recepção pelo público. Esse aspecto é evidenciado por Zuza Homem de Mello, que identifica *Arrastão* com o “nascimento do gênero música de festival, que tinha por

¹² NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 71-2.

modelo a temática com uma mensagem, como na letra de Vinicius; a melodia contagiante, como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a plateia, e a interpretação épica de Elis Regina.”¹³

Entre esses paradigmas está a manifestação de um conteúdo social nas letras e a escolha de gêneros musicais considerados “nacionais”, que podem ser percebidos em *Pobreza por pobreza*,¹⁴ estruturada sob a forma de toada, quase um lamento, durante a sua primeira parte, e como um baião, na segunda. O conteúdo social da letra é expresso pelo eu lírico da canção, um nordestino que descreve as agruras do sertão e, conseqüentemente, reclama da falta de medidas políticas para a região, que fazem com que muitos sertanejos busquem uma vida melhor nos grandes centros urbanos, “meu sertão vai se acabando / nessa vida que o devora / pelas trilhas só se vê gente boa indo embora”. O modelo econômico brasileiro é criticado ao sugerir que esses mesmos nordestinos, migrantes, só encontrarão uma outra forma de exploração nas cidades, “pobreza por pobreza / sou pobre em qualquer lugar / a fome é a mesma fome que vem me desesperar / e a mão é sempre a mesma que vive a me explorar”.

As presenças do baião e da temática do “sertão nordestino” na composição podem ser entendidas como decorrentes da influência do modelo de canção de festival dominante, mas também podem ser compreendidas pela proximidade com o pai, com quem Gonzaguinha foi morar quando tinha 16 anos.¹⁵ No mesmo ano em que participava do I Festival Universitário com *Pobreza por pobreza*, Luiz Gonzaga lançava, no disco *Canaã*, outras músicas de Gonzaguinha, além dessa, em que também se nota a influência dos gêneros nordestinos em canções como *Festa* e *Erva rasteira*, posteriormente regravadas e relançadas por Gonzaguinha. Essas primeiras canções também mostram que os gêneros nordestinos já eram uma influência na obra de Gonzaguinha desde as suas primeiras composições.

Em entrevista concedida à revista *Amiga*, de 3 de novembro de 1970, ao comentar o seu 4º lugar no V FIC, com a canção *Um abraço terno em você, viu*,

¹³ MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁴ A letra completa da música encontra-se no Anexo 1, p. 150.

¹⁵ Filho de Luiz Gonzaga e Odaleia Guedes dos Santos, Gonzaguinha foi criado pelos padrinhos Dina e Xavier, no morro de São Carlos, devido a desentendimentos entre Luiz Gonzaga e sua nova esposa, Helena, sobre a criação de Gonzaguinha, e ao fato de Luiz Gonzaga ter que realizar muitas viagens como artista, dispondo de pouco tempo para dedicar ao filho. Ver ECHEVERRIA, Regina. *Op. Cit.*, p. 69. A experiência no morro de São Carlos e a madrinha Dina serão evocados em algumas canções de Gonzaguinha.

mãe?, Gonzaguinha se definia como “carioca, nordestino de natureza, latino-americano e terceiro-mundista.”¹⁶ Nessa fase inicial de sua carreira, Gonzaguinha também expressava em sua obra um sentimento de pertencimento à cultura nordestina, “herança” do seu pai, Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”. Como são muitas as referências e informações que o artista adquire na sua história pessoal e artística, além da influência paterna, a inspiração de Gonzaguinha para compor *Pobreza por pobreza* também pode ser encontrada na obra “Geografia da fome”, de Josué de Castro, livro que influenciava o pensamento de muitos universitários da época.¹⁷

Luiz Gonzaga conseguiu grande repercussão no mercado fonográfico, entre o final da década de 1940 e início da de 1950. Com o sucesso das canções românticas nos anos 1950 e o advento da bossa nova em 1958, Luiz Gonzaga deixaria de ocupar um lugar de destaque na mídia, embora continuasse lançando discos com frequência, praticamente um por ano a partir de 1960. No final dessa década, seria “redescoberto” pela mídia, quando o compositor e produtor musical Carlos Imperial divulgou a falsa notícia de que os Beatles iriam gravar *Asa branca*, em seu disco de capa branca. Alguns órgãos de imprensa publicaram a notícia, como a revista *Veja*, em sua primeira edição, de 11 de setembro de 1968, destacando que os Beatles haviam gravado *Asa branca* e apontando para a influência do baião em canções brasileiras que faziam sucesso naquele momento, como *Sá Marina*, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, entre outras.¹⁸ Na edição n. 74, de 4 de fevereiro de 1970, da revista *Veja*, o artista era o destaque da entrevista principal – nas páginas amarelas – na qual reafirmava que o boato divulgado por Carlos Imperial havia contribuído para que fosse novamente lembrado, “rendeu a notícia de que eu ia ser deputado. Rendeu a vinda de vocês, de VEJA, para me entrevistarem. Rendeu programa de televisão lá em São Paulo.”¹⁹ Essa “brincadeira” de Imperial, que identificava semelhanças entre o baião e o *rock* feito pelos Beatles, é novamente lembrada por Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao *Pasquim*, na edição n. 111, de 17 a 23 de agosto de 1971.²⁰ Segundo o artista, o episódio

¹⁶ PAÍS do festival. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 5, 3 nov. 1970.

¹⁷ ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 136.

¹⁸ GONZAGA, a volta do baião. **Veja**, São Paulo, n. 1, p. 110-11, 11 set. 1968.

¹⁹ GONZAGA, Luiz. “Não sou candidato a nada.” **Veja**, São Paulo, n. 74, p. 5, 4. fev. 1970. Entrevista.

²⁰ Ver O SOM do Pasquim. **Coleção Edições do Pasquim**, vol. 6 – Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976, p. 90-1. Optei por utilizar os textos de algumas entrevistas do Pasquim, como essa de Luiz Gonzaga, não a partir do jornal, mas de uma

também teria lhe proporcionado vários cachês e participações em programas de rádio. Também contribuiria para a revalorização da sua obra a gravação de suas canções por artistas tropicalistas, como Caetano Veloso e Gal Costa, no início da década seguinte.²¹

Acompanhando essa mesma entrevista, Gonzaguinha dedica um texto em homenagem ao pai, “Lui, meu pai”, em que descreve a vinda de Luiz Gonzaga ao sudeste. A história de seu pai – que “teve como aprendizado a seca, a fome, o braço na lida no dia-a-dia, a molecagem” –, é a de tantos outros nordestinos, que vêm atrás de melhores oportunidades de vida. Intercalando a descrição da ida de Luiz Gonzaga para o Rio de Janeiro – a partir das respostas dadas por Luiz Gonzaga à entrevista – com a percepção das dificuldades enfrentadas pelo nordestino atraído pela “cidade grande”, Gonzaguinha comenta o desencanto dos nordestinos, citando um verso da sua canção, “POBREZA POR POBREZA SOU POBRE EM QUALQUER LUGAR??” (grifo no original)²².

Essa revalorização de Luiz Gonzaga pela mídia coincide com o início da carreira profissional de Gonzaguinha, no final da década de 1960 e início da de 1970, quando obtém resultados expressivos, com vitória, nos festivais de música e participa do programa Som Livre Exportação, na Rede Globo. Em várias matérias de jornais e revistas da época, Gonzaguinha é chamado de “filho do Rei do Baião” e, muitas vezes, aparece ao lado do pai. A sua imagem é constantemente associada à de Luiz Gonzaga, fazendo com que Gonzaguinha tivesse que responder a essa situação, rejeitando ou aceitando essa associação, o que pode se constituir em uma outra fonte de tensão para um artista iniciante, como pode ser percebido pela resposta de Gonzaguinha à indagação da revista *Amiga* sobre suas influências musicais, em 8 de setembro de 1970: “Meu pai me deu a base do que eu faço. O resto, eu vivo por aí olhando e aprendendo tranquilamente. Eu estou tranquilo e quero ser eu mesmo e acabou. Aceitem-me como sou, porque nada posso fazer.”²³ Nessa mesma entrevista, Gonzaguinha reafirmaria a admiração por Luiz Gonzaga,

compilação de entrevistas, com textos integrais, realizada pela editora do Pasquim, a Codecri, em 1976.

²¹ Caetano Veloso, em disco lançado em 1971, gravou *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Gal Costa, em seu disco *Fa-tal Gal a todo vapor*, também lançado em 1971, gravou *Assum preto*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

²² GONZAGA JR., Luiz. Lui, meu pai. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 111, 17 a 23 ago. 1971, p. 8. O texto de Gonzaguinha em homenagem ao pai não está presente na compilação.

²³ GONZAGA JR., Luiz *et al.* Mal do artista brasileiro é fazer charme. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 16, 8 set. 1970. p. 25. Entrevista.

ao citá-lo como um dos “cinco maiores compositores e [um] dos cinco maiores intérpretes de todos os tempos.”

Em 1971, Gonzaguinha alcançaria um sexto lugar no VI FIC, com a canção *Sanfona de prata*, composta em homenagem ao pai. Essa canção, o texto de Gonzaguinha em homenagem ao pai, escrito também em 1971, algumas de suas declarações em entrevistas, além da influência dos gêneros nordestinos na sua obra, desde o início de sua atividade como compositor, parecem sugerir uma relação harmoniosa entre os dois. Entretanto, na mesma entrevista concedida ao jornal O Pasquim, Luiz Gonzaga comenta, rapidamente, a sua relação com o filho e o temor – agora já superado, segundo ele – de que ele se “desvirtuasse” e “viesse a pertencer a um grupo mau caráter”²⁴, referindo-se às reuniões musicais de que participava Gonzaguinha desde o final de 1968 e que resultariam na formação do Movimento Artístico Universitário (MAU).

Um outro motivo de divergência entre os dois pode ser percebido tanto pelo “temor” que Luiz Gonzaga externava, preocupado com a influência negativa das reuniões de que participavam universitários, com concepções políticas e estéticas distintas das suas, como também pelo baião *Canto sem protesto*, escrito em parceria com Luiz Queiroga, que ele lançou no já citado disco *Canaã*, ao lado de outras canções de Gonzaguinha. Contudo, a canção de Luiz Gonzaga expressava uma visão diferente da relação entre música e política, “pode dizer que eu não presto / que não presta o meu cantar / meu canto não tem protesto / meu canto é pra alegrar”.²⁵

Embora pai e filho tivessem divergências políticas – algumas vezes assumidas publicamente – além de desentendimentos familiares devido à ausência paterna, as primeiras composições de Gonzaguinha, marcadas pela influência de gêneros nordestinos (a que fez em homenagem a Luiz Gonzaga, *Sanfona de prata*), as entrevistas em que aparece ao seu lado e reverencia a tradição nordestina herdada, mostram as ambiguidades dessa relação.

²⁴ O SOM do Pasquim. **Coleção Edições do Pasquim**, vol. 6 – Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976, p. 97.

²⁵ LUIZ GONZAGA, SEU CANTO, SUA SANFONA E SEUS AMIGOS – VOL. 4. **Canto sem protesto**. Curitiba: Revivendo, RVCD-252.

A canção *Pobreza por pobreza* foi lançada pela Philips (atual Universal Music), em disco do festival, com interpretação do cantor Jorge Nery²⁶, e apresenta muitas diferenças estéticas em relação à canção vencedora do II Festival da Canção Universitária da TV Tupi, de 1969, *O trem*, que tem o subtítulo *Você se lembra daquela nega maluca que desfilou nua pelas ruas de Madureira?* Enquanto *Pobreza por pobreza* tem uma letra simples e direta, melodia de fácil assimilação e entoação, com um arranjo menos elaborado, a canção *O trem* tem uma letra extensa e caracterizada pelo recurso estilístico das metáforas, que a tornavam “cifrada”, de difícil compreensão, principalmente em uma primeira audição, o que a diferenciava dos modelos de canção de festival.

A letra de *O trem*²⁷ apresenta um conteúdo social, de teor crítico, que aborda temas como a fome, a miséria, a injustiça, a situação de vida do trabalhador. O arranjo da música, com o mesmo ritmo no contrabaixo, em três tempos, num compasso quaternário, dobrando a nota do primeiro tempo, dá um caráter de dramaticidade – reforçado pela entrada dos instrumentos de metais –, que perdura nos 6 minutos e meio de duração da canção. A densidade dramática está presente pelo desencanto e desesperança presentes na letra e acentuados por uma música de ritmo constante e preciso, como um trem, em que não há a alteração, assim como não há possibilidade de transformações no destino expresso pela letra. A desesperança também aparece no clima sombrio e dramático sugerido pelo arranjo. A linha melódica, bastante repetitiva, também apresenta poucas variações, com uma extensão vocal pequena. Com a interpretação dada por Gonzaguinha, o canto torna-se “arrastado”, quase “falado”, com poucos momentos de intensidade vocal, como um canto sem força e sem “esperança”.

A canção de Gonzaguinha afastava-se, em muitos aspectos, do modelo de canção de festivais, que resultava numa canção que se definia pela repetição de elementos já conhecidos. Com a intenção de conseguir um bom resultado, os artistas se deixavam influenciar pelos cânones musicais estabelecidos em festivais anteriores. Porém, também desejavam, por uma necessidade pessoal e artística, criar algo “novo”. E, segundo Napolitano, este “novo” não era só “música

²⁶ LUIZ GONZAGA JR., GONZAGUINHA. **Pobreza por pobreza**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001, stereo, 04400161562. A canção está contida neste CD, que reúne remasterizações de composições lançadas em compactos, coletâneas ou discos de festivais, antes de Gonzaguinha lançar seus primeiros discos solo. As canções dele, discutidas neste capítulo, fazem parte desse CD.

²⁷ Ver letra no Anexo 1, p. 150.

esteticamente criativa, mas também canção que sintetizasse os impasses políticos e ideológicos do país, cada vez mais acirrados.”²⁸

Ainda compondo a partir de uma temática com conteúdo social, Gonzaguinha rompia com alguns dos paradigmas das canções de festival – muito mais presentes em *Pobreza por pobreza* – com uma letra marcada pela utilização de metáforas que tornavam o seu conteúdo – ou “mensagem” – menos explícito e mais difícil de ser compreendido, e com construção melódica e arranjo não concebidos para favorecer o canto coletivo, que entusiasmassem o público. Embora outras canções com letras extensas já tivessem sido vencedoras, como *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, no II Festival da Record, em 1966, *O trem* diferenciava-se, principalmente, pela música, lenta e repetitiva, sem um refrão que empolgasse o público.

O conteúdo social presente na maioria das canções de Gonzaguinha nos festivais, aliado ao uso de metáforas, contribuiu para a construção da sua imagem como a de um “cantor de protesto” ou engajado. Para o crítico do Jornal do Brasil, Célio Alzer, Gonzaguinha estaria se tornando cada vez mais hermético, pois

explorando uma temática social, que tem dado certo com muita gente (vide Milton Nascimento), suas linhas melódicas são cada vez mais rebuscadas, cada vez menos acessíveis. Sente-se que ele tem muita coisa a dizer, mas parece que quer dizer tudo de uma vez e não dá.²⁹

Junto com a imagem de compositor hermético se uniria a de um artista que não faz concessões ao mercado. O mesmo crítico referia-se a Gonzaguinha como um artista que não conseguia “sensibilizar o público porque não admite fazer concessões (o que, até certo ponto, é uma atitude romântica, pois é importante que o público tenha acesso ao seu trabalho).”³⁰ A sua crítica não era à temática social das suas canções, mas à excessiva elaboração musical e ao hermetismo das letras, que fazia com que a música fosse de difícil compreensão.

Assim, após os festivais, em fins de 1970, a imagem de Gonzaguinha se situava entre a de um compositor de “protesto” – com elogios e críticas a essa postura – e de um compositor que não fazia concessões, com canções bastante

²⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 152.

²⁹ ALZER, Célio. Primeira Crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Primeiro Caderno, p. 13.

³⁰ ALZER, Célio. Um festival muito velho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

complexas, que, por isso, teriam dificuldades de inserção nos meios de comunicação e não conseguiriam atingir um público mais amplo. Essa imagem de Gonzaguinha, de um artista hermético e de difícil compreensão, o acompanhará até meados da década de 1970.

A mudança na obra de Gonzaguinha, que passava a ser mais elaborada, requerendo uma audição mais atenta, era percebida como positiva, na medida em que o compositor demonstrava habilidade musical, ou negativa, pois poderia afastar o público por ser de difícil compreensão. Na mesma entrevista que Luiz Gonzaga concedeu ao Pasquim, citada anteriormente, e que contou com uma pequena participação de Gonzaguinha, os entrevistadores do jornal indagam o motivo da mudança de composições simples para mais elaboradas, ao mesmo tempo em que reconhecem que, com isso, Gonzaguinha estava criando um novo estilo, “que é a coisa mais difícil de um compositor criar. Dos jovens você é o único que criou um estilo.”³¹ A resposta, entretanto, é dada por Luiz Gonzaga, que explica a diferença entre os estilos como uma decorrência do momento político, já que em *Pobreza por pobreza*, Gonzaguinha estaria com uma “linguagem muito direta, muito descoberto.”³²

A canção *O trem* participa do festival de 1969, após a decretação do AI-5, que aumentou a censura à atividade artística. A utilização de metáforas poderia ser um recurso para driblar a censura, a “linguagem da fresta”, como definiu Gilberto Vasconcelos, para referir-se aos compositores que enfrentavam o regime militar e a Censura por meio de suas canções.³³ Esse novo contexto de maior censura e repressão política pode ser considerado um dos fatores que influenciavam não só a temática, como a própria estética e elaboração das canções. Para Alberto Moby, Gonzaguinha estava entre os compositores cujo sentido das letras “estava não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas.”³⁴ Essa necessidade de fazer a canção passar pela Censura contribuiria para a utilização excessiva de metáforas e o consequente hermetismo das canções de Gonzaguinha.

³¹ O SOM do Pasquim. **Coleção Edições do Pasquim**, vol. 6 – Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976, p. 97.

³² *Ibidem*, p. 98.

³³ A expressão é uma alusão aos versos “tudo aquilo que o malandro pronuncia / que o otário silencia / toda festa que se dá ou não se dá / passa pela *fresta da cesta* e resta a vida”, da canção *Festa imodesta*, de Caetano Veloso. VASCONCELOS, Gilberto. **De olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

³⁴ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78). 2. ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007, p. 150.

Essas metáforas são combinadas com o uso da ironia cortante de Gonzaguinha, que pode ser definida, etimologicamente, como a “ação de interrogar, fingindo ignorância, ou que diz menos do que aquilo que se pensa”³⁵ e será bastante utilizada por Gonzaguinha em sua obra. A ironia transparece na denúncia à suposta solução dos problemas da fome, da justiça, e na constituição de uma sociedade igualitária. E é nos trechos em que a letra é mais clara em sua crítica social que podem ser ouvidos os aplausos do público – a gravação foi feita durante apresentação ao vivo – no festival, “Morte ao gesto de uma fome, é mentira! / Morte ao grito da injustiça, é mentira! / Viva em vera igualdade: o valor” e, ainda, em “Morte ao trabalhador sem valor!”

Porém, não foram apenas canções de conteúdo social e crítico que Gonzaguinha inscreveu nos festivais. Além de sagrar-se campeão com *O trem*, Gonzaguinha obteve, também, um quarto lugar com a canção *Mundo novo, vida nova*, defendida por Claudette Soares, e que só seria gravada pelo compositor em seu terceiro disco solo, *Plano de voo*, lançado em 1975. Ainda em 1969, no V Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, de São Paulo, a sua canção *Moleque* ganharia o prêmio de melhor letra.³⁶ As duas trabalham com uma perspectiva mais intimista, autobiográfica no caso de *Moleque*, em que o gênero adotado para falar do “moleque” Gonzaguinha e da sua infância no morro de São Carlos, é o maracatu, e não o samba, o que novamente demonstra a influência dos ritmos nordestinos e o seu sentimento de pertencimento à cultura nordestina. Já na canção *Mundo novo, vida nova*, o eu lírico expressa um sentimento de otimismo em relação ao futuro, que contrasta com a agressividade presente em outras canções do compositor. Ao contrário das canções engajadas que privilegiam uma abordagem dos problemas sociais e da transformação coletiva, nessa canção, Gonzaguinha aborda um tema existencial, individualizado, “vou rasgar no tempo meu próprio caminho / e assim abrir meu peito ao vento / me libertar / de ser somente aquilo que se espera / em forma, jeito, luz e cor / e vou / vou pegar um mundo novo, vida nova”. Embora a busca de um “mundo novo, vida nova” para fazer um “final feliz” possa também sugerir uma crítica à realidade presente, do regime

³⁵ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 169.

³⁶ As informações sobre os resultados dos festivais são de MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.* Ver capítulo *Ficha técnica dos festivais*, p. 437-491.

militar, os termos em que expressa essa desilusão parecem sugerir mais uma reflexão existencial do que uma crítica política.

A canção *Um abraço terno em você, viu, mãe?*³⁷, que participou do V FIC, em 1970, conseguindo um 4º lugar, mantinha a característica de uma letra hermética, de narrativa não linear, que apresentava uma temática social de uma forma não direta. A canção pode ser interpretada como tendo temática semelhante à de outras composições suas, de festivais anteriores, com uma letra que comentava a situação do nordestino, que deixa a sua terra, deixando “um abraço terno em você, viu, mãe”, em busca de uma vida melhor, alimentado pelo sonho ou a ilusão do “milagre brasileiro”, tão proclamado pelos meios de comunicação, em meio a propagandas que exaltavam o crescimento do país. As tradições são evocadas pelo sentimento do nordestino às suas devoções. Utilizando-se da intertextualidade, apropria-se de versos de *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “eu olhei a terra ardendo / qual fogueira de São João”, junto com referências à canção *Tropicália*³⁸, de Caetano Veloso, “sobre as cabeças, na fumaça desses aviões fenomenais / sob mil pés, o terremoto de expansões industriais” para, ironicamente, criticar o (suposto, pois afirmava em tom de ironia, se considerarmos que a ironia é um recurso bastante recorrente em suas composições) progresso brasileiro, “é o progresso em nossa mão – Viva a civilização!”

Pode-se perceber o conteúdo social crítico nessas primeiras composições de Gonzaguinha, nos festivais. A referência às tradições – seja pela adoção de gêneros considerados “tradicionais” ou “autênticos” naquele momento, seja pela temática – transforma-se, passando de uma canção mais simples esteticamente, como *Pobreza por pobreza*, para canções mais elaboradas, como *O trem* e *Um abraço terno em você, viu, mãe?*

As referências a Caetano Veloso, presentes em declarações à imprensa e na canção *Um abraço terno em você, viu, mãe?* serão mais explícitas na obra de Gonzaguinha, na sua produção de 1971, quando também estará envolvido na apresentação do programa *Som Livre Exportação*, da Rede Globo, pelos experimentos vanguardistas, não tão próximos do “som universal”, mas distantes do universo da bossa nova, que orientou a canção engajada na década de 1960.

³⁷ Ver letra no Anexo 1, p. 151.

³⁸ “Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz”.

Segundo Napolitano, essa será uma característica da música popular brasileira na década de 1970, quando, após o tropicalismo, elementos musicais distintos, antes considerados antagônicos a uma produção que propunha a valorização do “tradicional”, serão incorporados.³⁹

Se a imagem de Gonzaguinha era a de um compositor engajado, artista preocupado com a realidade social, que a expunha criticamente em suas canções, a imagem que será construída sobre Ivan Lins, após a participação do artista no V FIC, em 1970, será a de um compositor “ufanista” ou “adesista”. Após premiações mais modestas nos festivais universitários anteriores, com o 5º lugar em 1968, com o samba *Até o amanhecer*, Ivan Lins conseguiria um resultado mais expressivo no V FIC, com o 2º lugar dado à canção *O amor é o meu país*⁴⁰ – composta em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza –, que suscitou um debate sobre um suposto “adesismo” do compositor, sobretudo em órgãos de imprensa alternativa e entre intelectuais de esquerda.

A imagem de “adesismo” atribuída a Ivan Lins, contudo, só começou a ser veiculada pela imprensa após a apresentação do artista no V FIC. Eduardo Scoville⁴¹ mostra como a imagem de Ivan Lins é modificada e a canção ressignificada entre alguns segmentos da crítica, argumentando que outros fatores podem ter contribuído para a formulação dessa crítica, como a conquista do tricampeonato da Copa do Mundo, a euforia com o “milagre brasileiro”, resultante do crescimento econômico do país a taxas elevadas, e a relação de cooperação entre a Rede Globo – organizadora do FIC – e o regime militar. O festival estaria se transformando em canal de propaganda para o regime e nada melhor do que um Maracanãzinho – onde o festival era realizado – cheio, entoando canções. Para Zuza Homem de Mello⁴², o FIC “se transformava numa grande janela escancarada para mostrar a felicidade do povo brasileiro. As odiosas vaias de cunho político eram coisa do passado. Driblando no futebol e sambando no carnaval, o povo agora torcia livremente por canções.” Os discos oficiais do V FIC começavam com o *Hino do*

³⁹ NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 10/8/2006.

⁴⁰ Ver letra no Anexo 1, p. 152. Ver disco *Agora*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, selo Forma, 1971, VDL 117.

⁴¹ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese. UFPR. História, 2007. 294f, p. 20-25.

⁴² MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 368.

Festival Internacional, cuja letra dizia “[...] No Brasil a alegria hoje é tanta / povo que canta é povo feliz [...]”.⁴³ Assim, quando *O amor é o meu país* tirou o segundo lugar, alcançando sucesso, uma parcela da crítica virou-se contra ela, considerando-a, senão ufanista, pelo menos inadequada para aquele momento por que passava o país.

Devido ao regime militar instaurado no Brasil, cantar temas românticos sem uma preocupação social era visado por determinada crítica. Em entrevista concedida ao *Pasquim*, em 6 de novembro de 1972, Ivan Lins é questionado em vários aspectos a respeito das suas composições, em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, sobre serem “alienadas”, e ele só escrever canções românticas, em se preocupar apenas com o “lado mais fácil, mais meloso”⁴⁴ dos relacionamentos.

Enquanto em alguns veículos de comunicação a canção *O amor é o meu país* era considerada “alienada” ou de apologia ao regime militar, a repercussão em outros segmentos da crítica especializada não fazia menção a esse conteúdo. O *Pasquim* tecia críticas à composição, mas a revista *Veja* elogiava o compacto em que Ivan Lins cantava sua “bela composição classificada em segundo lugar na parte nacional do V FIC [...] no interessante caminho aberto pelo sucesso *Agora*”, não fazendo referência a ufanismo ou adesismo do compositor.⁴⁵

Segundo Scoville⁴⁶, a canção foi inscrita no início do ano e sua letra já era divulgada pela imprensa antes da participação no festival. E nos primeiros artigos escritos sobre a canção, mesmo entre os meios de comunicação identificados com a esquerda, não havia menção ao seu “nacionalismo” ou “ufanismo”. Seria após o resultado no V FIC e com o novo cenário político e econômico brasileiro que surgiriam críticas à canção. Após a primeira eliminatória da fase internacional, jornalistas e artistas ligados ao FIC foram recebidos pelo presidente Médici, no Palácio das Laranjeiras, onde ele teria manifestado sua esperança de que *BR-3* – canção vencedora da fase nacional do festival – pudesse conquistar o “tricampeonato também na música”⁴⁷, o que não viria a acontecer. A referência ao “tricampeonato” na música era devido ao fato de nos dois anos anteriores, em 1968 e 1969, as canções vencedoras da fase nacional, respectivamente *Sabiá*, de Tom

⁴³ *Ibidem*, p. 389.

⁴⁴ LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. *O Pasquim*, n. 174, 6 nov. 1972. p. 12. Entrevista.

⁴⁵ DISCOS. *Veja*, São Paulo, n. 112, p. 14, 28. out. 1970.

⁴⁶ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 31-35.

⁴⁷ MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 382.

Jobim e Chico Buarque, e *Cantiga por Luciana*, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, terem sido, também, as vencedoras da fase internacional. A euforia nacionalista se manifestava no futebol e na música com uma tentativa do governo de capitalizar o sucesso dos artistas. Esse cenário também pode ter contribuído para a crítica posterior à canção de Ivan Lins, na medida em que ela poderia ser entendida como uma “apologia” ao país e, consequentemente, ao regime militar.

A letra de *O amor é o meu país* aborda um tema romântico, em que o sofrimento, “não importa qual seja a dor” e as dificuldades encontradas, “nem as pedras que eu vou pisar”, referem-se à busca da realização amorosa e expressam um desejo de satisfação pessoal e não de uma realização no plano coletivo. Por outro lado – e esse deve ter sido o ponto crucial para que a canção fosse considerada “ufanista” – havia uma identificação dessa realização, “o amor”, com o “meu país”, que aparecia “vestindo festa e final feliz”. A canção manifestava um sentimento de felicidade que se realizava no presente, rompendo com algumas metáforas das canções engajadas que expressavam o presente, vivido sob um regime ditatorial, como um tempo sombrio e triste, guardando a “festa” para um futuro que se concretizaria com o fim do regime militar ou evocando-a num passado anterior ao golpe de 1964. Era um momento em que o regime militar fazia uma campanha de divulgação maciça dos resultados econômicos positivos, o “milagre brasileiro”, e em que o país estava em festa, eufórico, pela conquista do tricampeonato de futebol. A canção parecia reafirmar esse sentimento de euforia, com a linha melódica caminhando em sentido ascendente, atingindo o ápice – a nota mais aguda de toda a canção – ao fim do verso “vestindo festa e final feliz”.

A composição – com arranjo influenciado pelo *soul*, a voz rouca e gutural (“rasgada”), o piano percussivo de Ivan Lins e a letra de caráter ambíguo – une vários elementos antagônicos à proposta de uma canção comprometida com uma crítica social ao regime militar no Brasil e à proposta de uma música com raízes mais sólidas em elementos que remetam à tradição musical brasileira, como era desejado por uma parte da crítica especializada e por intelectuais de esquerda naquele momento.

Porém, como já discutido, o “adesismo” foi atribuído à canção após a letra já ter sido divulgada, ainda antes da realização do festival. Esse aspecto nos mostra a importância de considerar a canção em sua dupla articulação de letra e música e, nesse sentido, a escolha do gênero estrangeiro *soul* foi significativa. Também nos

mostra como uma mesma canção pode ser ressignificada em contextos diferentes e a construção histórica dos sentidos de “engajamento” e “adesismo” ou “alienação” atribuídos às canções.

Se a imagem de “adesismo” surgiu após a apresentação no V FIC, a influência da *soul music* – que será característica dos primeiros discos de carreira de Ivan Lins, embora fosse um gênero pouco recorrente ao compositor nas suas primeiras composições, inscritas nos festivais de 1968 e 1969 – já estava presente em outras composições divulgadas durante o ano de 1970. Segundo a revista *Veja*, a canção *Agora*, lançada em compacto simples junto com *Finalmente*, estaria em “primeiro lugar em algumas capitais”. Nessa mesma matéria, publicada em 16 de setembro, anterior, portanto, à participação de Ivan Lins na primeira eliminatória do FIC, que se realizou em 15 de outubro, o artista é citado como um dos músicos importantes por trazer a influência da *soul music* para o Brasil ao lado de Paulo Diniz, Tim Maia e Toni Tornado, que seria o vencedor do V FIC, com *BR-3*. O texto também sugere que Ivan Lins já chegava ao festival com algum reconhecimento de público e de mídia – a julgar pelo destaque da matéria na revista – que seria amplificado pelo sucesso com a canção *O amor é o meu país* e o seu segundo lugar. A preocupação estética de Ivan Lins era com a sonoridade das palavras em português, mais do que com o seu conteúdo semântico, era “dizer em palavras o som da música” e procurar uma adaptação do estilo *soul* à “nossa maneira de falar”.⁴⁸ Nesse sentido, Ivan Lins também se distanciava de uma proposta de engajamento a partir de canções que veiculassem um conteúdo político explícito.

O sucesso de Ivan Lins, anterior à sua participação no V FIC, também era destacado pela revista *Amiga*, em sua edição de 4 de agosto de 1970. Gonzaguinha e Ivan Lins – além de César Costa Filho – eram apresentados como os artistas que haviam se tornado sucesso depois de participarem desde o I Festival Universitário. Ivan Lins voltava a participar “com toda força, já com um compacto na praça, *Agora*, e três músicas de parceria com Ronaldo Monteiro de Souza para este Festival [universitário] e uma música para o FIC, que será defendida por ele mesmo.”⁴⁹ Assim como a matéria publicada na revista *Veja*, pode-se entender que Ivan Lins não era um compositor totalmente desconhecido ao chegar ao FIC, que, entretanto, contribuirá para aumentar a sua visibilidade na mídia.

⁴⁸ SOUL & Alma. *Veja*, São Paulo, n. 106, p. 79, 16 set. 1970.

⁴⁹ O VESTIBULAR da música: festival universitário. *Amiga*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 21, 4 ago. 1970.

O Festival Universitário da Canção Popular teve quatro edições, entre 1968 e 1971, mas com pouco reconhecimento tanto por parte do público quanto da crítica. A memória sobre a “era dos festivais”, destaca os festivais da TV Record e o FIC, da Rede Globo, principalmente os ocorridos entre 1966 e 1968. Em seu livro *A era dos festivais*, Zuza Homem de Mello destina apenas algumas páginas para a ficha técnica do I Festival Universitário da TV Tupi. Entretanto, será a partir da participação nos festivais universitários que se organizará o Movimento Artístico Universitário (MAU), de onde sairão artistas que se destacarão no cenário da música popular brasileira dos anos 1970, como Gonzaguinha, Ivan Lins e Aldir Blanc.

1.2 O MOVIMENTO ARTÍSTICO UNIVERSITÁRIO (MAU)

Embora o MAU tenha se constituído como um movimento organizado entre os meses de agosto e setembro de 1970, antes da realização do V FIC, cujas primeiras eliminatórias começariam em outubro, os seus integrantes já vinham se reunindo nos serões musicais que o médico psiquiatra Aluizio Augusto Porto Carreiro de Miranda promovia, desde aproximadamente 1965, em sua casa na Rua Jaceguai, 27, bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Essas reuniões durariam até 1971 e delas participaram os novos artistas que criariam o MAU, que, além de Gonzaguinha e Ivan Lins, contava com César Costa Filho, Aldir Blanc, Paulo Emílio, Sílvio da Silva Jr., os integrantes do Quarteto Forma – Márcio Proença, Flávio Costa, Ana e Eduardo Lage –, Lucinha, Rolando Faria, Ronaldo Monteiro de Souza, Artur Verocai e os instrumentistas Darci de Paulo, no contrabaixo, José Carlos, na bateria, e Sidnei Matos, na guitarra.⁵⁰ O que os unia eram essas reuniões musicais de que participavam já há três anos e a participação e premiação em festivais de música, sobretudo os festivais universitários.

⁵⁰ Consideramos como integrantes do MAU os artistas que aparecem citados em várias matérias jornalísticas sobre o movimento, na época. Embora muitos dos seus integrantes tenham participado dessas reuniões musicais, o MAU constituiu-se como grupo a partir da iniciativa de alguns artistas que assumiam publicamente a proposta de um movimento nos meios de comunicação. Essa iniciativa será importante e pode ser considerada uma estratégia do grupo para buscar a inserção profissional de seus integrantes, como será visto nesse tópico.

Além de Gonzaguinha e Ivan Lins, outro integrante do MAU, César Costa Filho, também já vinha participando e obtendo algum destaque nos festivais, desde pelo menos 1968, quando obteve um terceiro lugar com *Meu tamborim*, em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, no I Festival Universitário; duas premiações no II Festival Universitário, classificando-se em terceiro lugar com *Mirante* e em quinto com *De esquina em esquina*; novamente um terceiro lugar com *Visão geral*, em parceria com Rui Maurity e Ronaldo Monteiro de Souza, mas agora no IV FIC, em 1969.⁵¹

A ideia de criar um grupo viria das mesmas dificuldades encontradas pelos jovens e estreantes artistas, que era gravar as próprias composições e conseguir a inserção profissional no mercado fonográfico. Os objetivos do MAU eram: “uma pesquisa séria sobre música popular, a formação de um conjunto, a divulgação de seus trabalhos e obviamente a integração de todos os seus membros.”⁵² Desentendimentos entre os artistas – que participaram do III Festival Universitário, em 1970 –, e a TV Tupi, também contribuíram para a formação do grupo, como demonstra Aldir Blanc, “O MAU jamais teve intenção de brigar com qualquer emissora; ele apenas discorda da estrutura do Festival Universitário da Tupi, que de universitário não tem nada”.⁵³

Segundo Scoville, após o AI-5, com o aumento da censura, os festivais teriam deixado de ser um polo de discussão, tanto política quanto estética, para transformar-se em espetáculo. O FIC, promovido pela Rede Globo, também sofria os efeitos da relação entre a emissora e o regime militar, pois a seleção das músicas já procuraria eliminar canções de conteúdo político e o próprio festival era utilizado como meio de propaganda do regime militar, como discutido anteriormente. O FIC, principalmente a partir de sua quinta edição, transformava-se, também, em um elemento de sondagem e promoção da indústria fonográfica, servindo para testar a receptividade do público em relação aos novos artistas, que poderiam ser, então, contratados pelas gravadoras de discos.⁵⁴

Considerando que o público jovem, universitário, de classe média, constituía um importante segmento no mercado fonográfico, seria também entre os artistas

⁵¹ ECHEVERRIA, Regina. *Op. Cit.*, p. 132.

⁵² SOMBRA, José Luiz. O MAU vai bem. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 24, 1 dez. 1970.

⁵³ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁴ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 20-5.

oriundos desse meio que a indústria fonográfica procuraria novos artistas. Um movimento organizado na música popular brasileira, como o MAU, sinalizava a possibilidade de renovação do cenário musical e de novos mercados para a indústria fonográfica. Como a inserção profissional no mercado fonográfico era uma das metas desejadas pelos artistas quando criaram o MAU, o FIC poderia ser um dos meios para os artistas conseguirem esse reconhecimento e a condição de divulgar o seu trabalho, ou seja, poderiam se promover dentro da indústria fonográfica.

Embora musicalmente o grupo fosse heterogêneo, havia unidade no MAU em relação ao interesse comum em promover a obra dos seus integrantes. A coesão entre os seus integrantes se estabelecia pelos coletes azuis de camurça que vestiam durante as apresentações no V FIC. O uso desse “uniforme”, bem como a apresentação do grupo à imprensa – antes da realização do FIC – como um movimento organizado, que propunha a pesquisa e a renovação da música popular brasileira, demonstra que os artistas percebiam a oportunidade de se inserir no mercado, definindo com clareza o segmento em que poderiam atuar, de música jovem produzida para os universitários e procuravam se mostrar como uma nova alternativa para a indústria fonográfica, que vinha, cada vez mais, adotando uma estratégia de segmentação de mercado.⁵⁵

Em entrevista concedida à revista Amiga, em 8 de setembro de 1970, Gonzaguinha argumentava que, para se ingressar na vida artística, era “necessário uma máquina promocional por trás. Depois, tem que saber todos os contatos em termos de divulgação e, daí em diante é só ir fazendo a coisa tranquilo, e cercar-se da gravadora, do divulgador, para se jogar no meio comercial.” Nessa mesma entrevista, ao mesmo tempo que reconhecia o funcionamento das empresas fonográficas e a necessidade de se inserir no seu esquema promocional, de vendas do “produto” disco, Gonzaguinha também procurava conciliar a qualidade com a necessidade de retorno financeiro em um “produto” – no caso um programa de televisão,

é lógico que TV pensa em IBOPE, pensa em tutu, tem que estar no ar e, se não estiver lá, é uma semana e vai embora. Então eu procuraria entrar em

⁵⁵ Sobre a atuação da indústria fonográfica no Brasil na década de 1970, ver DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 51-90.

um terreno acessível ao público e ao mesmo tempo dosando um pouco acima. Iria ao encontro das duas coisas, mesclando.⁵⁶

Da fala de Gonzaguinha, percebe-se que a relação com o mercado não é negada, sendo, inclusive, assumida como uma necessidade para a atividade profissional do músico. Entretanto, o artista também demonstra a preocupação com que o trabalho seja coerente com a proposta estética e mesmo política do artista. E essa era outra das premissas do MAU, ao lado da divulgação do trabalho dos artistas: conseguir uma forma de divulgação da obra dos seus integrantes, mas comprometidos com o valor cultural de seu trabalho. A relação com a indústria cultural não era negada pelos artistas do MAU. Relação que os artistas perceberiam que se daria em meio a muitos conflitos, como a de Ivan Lins com a Rede Globo e a sua primeira gravadora, a Philips, bastante evidenciada nas entrevistas concedidas pelo autor à imprensa, e que será abordada adiante.

A heterogeneidade musical pode ser percebida pelas diferenças estilísticas das canções apresentadas no V FIC pelos integrantes do MAU, como as canções *Um abraço terno em você, viu, mãe?*, de Gonzaguinha, *O amor é o meu país*, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, e *Diva*, César Costa Filho e Aldir Blanc – que, embora tenha chegado à final, não obteve classificação –, como pelo depoimento de um de seus integrantes, César Costa Filho: “O MAU não tem compromisso com nenhum estilo. Temos liberdade para compor. Cada um de acordo com a sua consciência. Fazemos o que sentimos e queremos.”⁵⁷

Para Napolitano, o MAU teria tomado

para si a tarefa de continuar a renovação musical em torno de uma música engajada, dialogando intimamente com a tradição do Samba ‘popular’ e da Bossa Nova ‘nacionalista’, e consolidar a hegemonia da MPB no público jovem mais intelectualizado e participante.⁵⁸

Discordamos desta interpretação por considerarmos que há uma heterogeneidade no grupo, que se manifesta, também, no plano político, seja pelo conteúdo expresso pelas canções, seja pelo entendimento da função social do artista. As primeiras composições dos artistas do MAU ainda não se caracterizavam por um conteúdo

⁵⁶ GONZAGA JR., Luiz *et al.* Mal do artista brasileiro é fazer charme. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 16, 8 set. 1970. p. 24. Entrevista.

⁵⁷ SOMBRA, José Luiz. O MAU vai bem. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 24, 1 dez. 1970.

⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2002, p. 6.

político acentuado, com exceção de Gonzaguinha. Tampouco os artistas articulavam as tradições da música popular brasileira em suas canções, como foi o caso de Ivan Lins, que incorporou, de forma duradoura, desde ainda antes da sua participação no V FIC e da formação do MAU, as influências do *soul*. Como veremos mais adiante, também Gonzaguinha, quando participou do programa Som Livre Exportação, não ficou imune à influência da música estrangeira, notadamente os arranjos de Burt Bacharach e Jimmy Webb. Nesse sentido, entendemos que o MAU se constituiu, efetivamente, em uma renovação dentro do cenário da música popular brasileira, mas não apenas a partir do paradigma de canção engajada.

Elogiando a criação do MAU, Sérgio Cabral, em coluna no jornal O Pasquim, em setembro de 1970, reconhecia o talento desses novos artistas, que agora já ocupavam espaços na mídia e não eram mais desconhecidos, pois o movimento reunia alguns dos “melhores compositores surgidos nos últimos tempos”, e destacava a importância da atuação desses artistas, que pretendiam fazer “debates, shows, palestras, etc.”, procurando novos caminhos para a música popular brasileira.⁵⁹

Entretanto, para o jornalista, esses novos caminhos deveriam ser pensados em um diálogo com o conceito de “tradição” na música popular brasileira aceito na época. A percepção do jornalista em relação ao MAU mudaria radicalmente após a apresentação do grupo no V FIC, que teria sido uma “coisa pobre, consumida, enquadrada e quadrada”, com exceção de Gonzaguinha.⁶⁰ A charge que ilustrava a sua nota mostrava uma caricatura de Ivan Lins cantando *O amor é o meu país*, com destaque para um dos aspectos da estética do *soul*, o canto agressivo e gutural.⁶¹ A charge também evidenciava que a canção, com o trecho “O amor é o meu país” ornado por flores, seria “enquadrada e quadrada”, facilmente assimilável e com um caráter que os seus detratores chamariam de “ufanista”. Assim como a imagem de Ivan Lins modificou-se após a sua participação no V FIC, também a proposta do MAU foi questionada. Se considerarmos que as letras já eram conhecidas e divulgadas pela imprensa, o fator musical *stricto sensu* foi o que contribuiu para essa

⁵⁹ CABRAL, Sérgio. MAU. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 65, 16 a 22 set. 1970, p. 30.

⁶⁰ CABRAL, Sérgio. MAU MAU. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 28 out. a 3 nov. 1970, p. 31.

⁶¹ No Vocabulário de Música Pop, organizado por Roy Shuker, o *soul* é definido como uma música “pouco contida” e “reveladora de emoções”. Os sentimentos e a sua expressão de forma arrebatada estavam presentes nessa canção e em outras que Ivan Lins comporia no início da década de 1970. Ver SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 265.

mudança, de uma recepção positiva para uma negativa do MAU, além do novo contexto de recepção da canção, já discutido anteriormente.

Considerando o FIC um festival importante para estabelecer, inclusive, as “novas tendências” na música popular brasileira, Sérgio Cabral, nessa mesma edição do *Pasquim*, tece críticas irônicas à influência do *soul*, pois existiriam infinitas formas de se fazer música no Brasil e era “lamentável que exatamente o pessoal encarregado de fazer música copie o que se faz nos Estados Unidos.”⁶² A crítica de Cabral é dirigida à falta de qualidade das canções, com letras menos poéticas e sublitteraturas, à performance dos artistas, que exageravam nos recursos visuais, gestos e gritos, e à imitação de gêneros estrangeiros. E, nesse ponto, até outros artistas do MAU, como César Costa Filho e Aldir Blanc, teriam sucumbido ao desejo de vencer o festival de qualquer maneira, “enquadrando” a sua canção *Diva* ao modelo de canção daquele festival. Outrora um samba, transformava-se, com um novo arranjo, para algo mais parecido com uma canção italiana. Não era o *soul*, mas, para o crítico, continuava não sendo música brasileira.

A importância que tinham os festivais para o reconhecimento dos artistas, que poderiam iniciar uma carreira profissional com sucesso, fazia com que, nessa disputa para serem bem-sucedidos na “competição”, eles transformassem as suas canções e as adaptassem. O modelo que se mostrou vitorioso no V FIC foi o que privilegiou o gênero *soul*. Os músicos do MAU não estiveram imunes a essa experiência. Excetuando-se a participação de Gonzaguinha, que manteve as mesmas referências musicais presentes em canções dos festivais anteriores, no que diz respeito ao gênero, que não incorporava a influência estrangeira como outros concorrentes, e à letra, que ainda apresentava uma temática de conteúdo social, os outros integrantes do movimento introduziram modificações importantes em suas canções.

Por outro lado, para a mídia não identificada com a ideologia de esquerda, a musicalidade de Ivan Lins era valorizada. Para Carlos Imperial, compositor e produtor musical ligado à jovem guarda e ao *rock*, o artista

deu aulas de como se canta atualmente. Sua voz não sai da garganta, não. Ela vem do seu mais profundo interior. Já está na hora do MAU (Movimento

⁶² CABRAL, Sérgio; GULLAR, Ferreira. O Festival da Canção que assola o país. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 28 out. a 3 nov. 1970, p. 10-11. O título do artigo já mostra a ironia crítica ao festival, comparando-o com o FEBEAPÁ (Festival de Besteiras que Assola o País), de Sergio Porto.

Artístico Universitário) notar que se eles não entrarem nessa do Ivã, vão morrer com a boca cheia de formigas. Ivã está carregando o MAU nas costas. O MAU não existe sem ele.⁶³

Os músicos do MAU obtiveram destaque no V FIC, de 1970, com o segundo lugar dado à canção *O amor é o meu país*, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, e o quarto, para *Um abraço terno em você, viu, mãe?*, de Gonzaguinha. A participação dos integrantes do MAU no V FIC contribuiu para que eles fossem convidados a participar do programa Som Livre Exportação, da Rede Globo, que será abordado a seguir, mostrando as relações dos artistas com a emissora e a indústria fonográfica e as canções produzidas por Ivan Lins e Gonzaguinha naquele período.

1.3 O SOM LIVRE EXPORTAÇÃO

O Som Livre Exportação estreou na Rede Globo, em 3 de dezembro de 1970, às 20h30. Seria transmitido, semanalmente, às quintas-feiras⁶⁴, com exceção da última quinta do mês, destinada ao programa Chico Anysio Especial. A intenção da emissora era investir no formato de musical, que fez muito sucesso nos anos 1960, na Rede Record, mas que não conseguia obter bons índices de audiência na Rede Globo. O esgotamento dos festivais de música já era sentido e a emissora desejava manter a sua relação com a música popular brasileira e com a indústria fonográfica. Para Scoville,

o FIC potencializou o *soul* no mercado fonográfico e expôs o MAU para a grande audiência. O evento serviu de campo de sondagem, que desta vez atuou a favor da indústria fonográfica, que buscava uma reformulação na produção musical, e da Rede Globo, que capitalizaria o MAU, utilizando a sua imagem de unidade, afirmando assim o seu caráter de “movimento musical”, e com isso pôde produzir um programa musical.⁶⁵

Complementando a argumentação de Scoville, entendemos que a criação de um “movimento musical” que se constituía com uma “imagem de unidade”, como foi

⁶³ IMPERIAL, Carlos. O lado positivo do FIC. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 12, 3 nov. 1970.

⁶⁴ Em São Paulo, o programa era exibido às sextas-feiras.

⁶⁵ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 35.

o MAU, ia ao encontro dos interesses da emissora e das gravadoras, que buscavam um novo segmento no mercado de discos, mas também ia ao encontro dos interesses dos artistas, pois a inserção profissional no mercado fonográfico era uma das suas aspirações quando criaram o movimento. Se o FIC atuava como um campo de sondagem de artistas, seria um evento adequado para os artistas alcançarem o reconhecimento e iniciarem suas carreiras. Como já discutido, a formação do movimento, com sua apresentação formal à imprensa, e participação “uniformizada” durante o V FIC demonstra, por parte dos artistas do MAU, a tentativa de inserção no mercado a partir do conhecimento das suas estruturas de funcionamento. O sucesso rápido de Ivan Lins, após a participação no V FIC, e o fim do movimento mostram as dificuldades decorrentes da relação com a indústria cultural que serão discutidas no final deste capítulo.

A televisão era considerada um importante veículo de divulgação para os artistas do MAU. Como já vimos, para Gonzaguinha, era possível realizar um programa televisivo com qualidade e boa audiência. Ivan Lins concordava, pois a televisão era um dos maiores veículos de divulgação da empresa e, mesmo com todos os defeitos que pudesse ter, ainda era indispensável para o artista.⁶⁶

O crítico de televisão Artur da Távola reafirmava, em sua coluna na revista *Amiga*, a importância da televisão e chamava a atenção para a atitude dos integrantes do MAU perante a indústria cultural. Para o colunista, o “processo de massificação da arte é uma conquista importante” e, nesta relação, o artista não deveria abrir mão da sua proposta estética inovadora, mas também deveria utilizar todos os recursos que pudesse para divulgá-la, o que incluía a realização de programas televisivos.

Esses moços resolveram entender que assim como não há que fazer concessões aos processos deturpadores de nossa música só para faturar mole mole, há que respeitar o comportamento do mercado, observar-lhe as leis, pois do contrário jamais se comunicariam. Nessa base, seu purismo jamais deveria rejeitar a hipótese de usar a TV, tenha ela os defeitos que tiver, como elemento para chegar ao grande público.⁶⁷

O colunista também destacava a linguagem do programa, destinado ao público jovem, que apresentava colagem de imagens com as reportagens externas

⁶⁶ CURTIÇÃO: os ídolos na hora da verdade. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 28-30, 23 fev. 1971.

⁶⁷ TÁVOLA, Artur da. Ouça a boa música do jovem Som Livre Exportação. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 21, 12 jan. 1971, Seção Artur da Távola Comenta.

com o público na rua e os números musicais, os efeitos de luz, o corte e edição das imagens. Criticando a mídia que tentava copiar e empurrar os gêneros estrangeiros para o público, Távola considerava que o mérito do programa estava em conciliar qualidade e quantidade, ou seja, audiência com boa música, pois “o telespectador, principalmente o jovem, sabe distinguir o que é de boa qualidade, e, uma vez mais, que a dita (boa qualidade) não é antagonista à audiência, à popularidade.” A crítica de Távola ao Som Livre Exportação era à inexistência de números populares, ao estilo de Nelson Gonçalves ou Teixeira, pois mesmo que os compositores jovens não gostassem desses artistas, não deveriam “esquecê-los como fenômenos culturais e de comunicação”.

Escrevendo logo após serem transmitidos os primeiros programas do Som Livre Exportação, Távola acreditava na proposta inicial do programa em conciliar uma música de boa qualidade, que fosse transmitida em horário nobre, por uma grande emissora, atingindo uma grande audiência e, dessa forma, cumprindo a sua função de “democratização da cultura”. Entretanto, a desejada “abertura” para artistas mais populares, que também fazia parte da proposta inicial do Som Livre Exportação, de reunir diversas manifestações musicais brasileiras, acabou não vingando. Aos poucos, a Rede Globo introduzia modificações. O ecletismo musical não foi possível, haja vista a reação do público presente às apresentações de determinados artistas. Milton Nascimento, Waldick Soriano e Agnaldo Timóteo foram hostilizados pela plateia. O primeiro, por não estar identificado, no momento de sua apresentação no programa, com os estudantes de esquerda, pois teria acabado de gravar o seu disco *Courage*, nos Estados Unidos. Os dois últimos, por serem considerados músicos “cafona” ou de qualidade inferior e também porque não correspondiam, nem musical, nem politicamente, ao gosto do público.⁶⁸

Inicialmente, a proposta era fazer um programa comandado por nomes novos, sem apresentadores fixos, como nos antigos musicais da Record, para que os programas não tivessem “donos” e não ficassem marcados pela imagem de um artista específico. Para Scoville, o motivo principal seria ter “livre trânsito do programa pelas várias áreas da música brasileira.”⁶⁹ A intenção era fazer um programa variado, que abarcasse os vários gêneros da música popular brasileira no período. Entretanto, como vimos, essa diversidade em relação aos gêneros e

⁶⁸ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 92.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 89.

artistas se daria apenas ao redor de alguns nomes da música popular brasileira, que desfrutassem de prestígio perante o público jovem universitário.

As mudanças ocorreram entre janeiro e fevereiro. O MAU, que deveria participar como grupo, no programa, deixa de interessar à Rede Globo, que dispensa todos os seus integrantes, propondo a renovação de contrato a apenas três deles: Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa Filho. Após relutância dos artistas, que não queriam ceder à pressão da emissora, a proposta é aceita e o episódio contribuirá para a dissolução do movimento.

No final de fevereiro, Ivan Lins não fazia mais parte do MAU, afirmando que tinha sido obrigado a tomar aquela decisão por razões profissionais, para pensar na sua carreira, mas que a medida seria melhor para o grupo também, “pois sem minha presença eles aparecerão mais. Quando estávamos juntos, meu sucesso quase sempre os deixava passar despercebidos. Paralelamente, perdi contratos e chances de ganhar mais, só para ficarmos unidos pensando que isto ajudaria a todos.” Aproveitou para tecer críticas a alguns membros do grupo, que “tem grandes valores individuais, apenas não estão agindo como deveriam”. Para Ivan, “um desconhecido cantando músicas desconhecidas de um compositor que ninguém sabe quem é, acaba não dando pé.”⁷⁰ O movimento coeso, que buscava a inserção profissional dos artistas do grupo, perdia um dos seus integrantes com mais destaque na mídia.

Após a saída de Ivan Lins, Aldir Blanc e, em seguida, César Costa Filho desligaram-se do grupo. Respondendo às críticas de Ivan Lins, Aldir sai do MAU questionando a opção dele de fazer uma música de “consumo fácil”, a não independência do grupo em relação aos meios de comunicação e o abandono das propostas iniciais de um movimento que deveria ser “atuante na classe universitária, se aproveitando dos eventuais veículos de comunicação para a natural divulgação de seu trabalho musical, informativo, sincero e consequentemente político”.⁷¹

Segundo as declarações dos envolvidos no episódio, Ivan Lins foi o primeiro a aceitar a proposta da Rede Globo, seguido por Gonzaguinha e César Costa Filho. Embora os três tenham concordado com a emissora e rompido o lema que os unia, “ou todos ou ninguém”, tem sido reforçada a imagem de Ivan Lins como o principal responsável pelo término do grupo. Mesmo que as declarações de Gonzaguinha não

⁷⁰ SILVA, Augusto Costa e. O MAU já era. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 27, 2 mar. 1971.

⁷¹ SOMBRA, José Luiz. ALGUÉM acredita no MAU? **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 37, 5 maio 1971.

negassem o mercado e assumissem a necessidade de uma “máquina promocional” para atingir o público, a forma como esse tema é tratado pela literatura coloca Ivan Lins como único a explicitar essa relação e a obter ganhos com ela.

A interpretação de que Ivan Lins teria sucumbido aos apelos comerciais do programa e aos interesses da Rede Globo tem sido privilegiada pela literatura. Entretanto, essa análise coloca o artista em uma posição de mero agente passivo, que era “dominado” pelo “sistema”, imagem reforçada pelas várias entrevistas que Ivan Lins deu a revistas e jornais, na década de 1970, em que assumia os seus “erros” e “equivocos” por ter aceitado participar do programa e se assumindo como “alienado”.

Vale a pena citar a observação de Scoville, sobre a relação entre o MAU e a Rede Globo, por meio do programa Som Livre Exportação, que enfatiza, além da relação dos artistas com o mercado fonográfico, a relação entre música e política na suas obras, destacando o antagonismo das imagens criadas sobre Gonzaguinha e Ivan Lins. Essa memória a literatura e pesquisa acadêmica continuam legitimando, sem problematizar a atuação dos dois artistas.

Ivan Lins, que não produzia música engajada, se tornou o elemento do grupo mais ‘acessível’ ao grande público e produtor de músicas que iriam ser incluídas nas telenovelas; enquanto Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr. caminhavam para uma produção mais engajada, direcionada para o público universitário que consumia MPB, Ivan Lins atingia uma parcela muito maior da audiência.⁷²

Se no período em que participaram do V FIV e do Som Livre Exportação não há preocupação de ordem política nas canções de Ivan Lins, nas de Gonzaguinha podem ser percebidas várias influências para além daquelas características das canções engajadas, como veremos nesse item.

Em relação à memória construída sobre a obra de Ivan Lins, é interessante destacar a coleção sobre música popular brasileira lançada, entre os anos de 1970 e 1983, pela Editora Abril, que tinha, como objetivo, contar “através de edições quinzenais, a evolução dessa importante manifestação da nossa cultura, de seus primórdios até os dias de hoje.”⁷³ A primeira edição, com o nome História da Música Popular Brasileira, foi lançada entre 1970 e 1971, e ainda não contém fascículos

⁷² SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 121-122.

⁷³ O texto está presente na contracapa dos discos da segunda edição da coleção.

sobre os dois artistas. A segunda foi lançada entre 1976 e 1979, com o nome de Nova História da Música Popular Brasileira. A terceira, novamente chamada apenas de História da Música Popular Brasileira, foi publicada entre 1982 e 1983.

Os textos publicados na coleção, que podiam ser adquiridos em bancas de revistas a preço mais acessível, contribuíram para construir uma imagem de Ivan Lins como um artista engajado ao mesmo tempo que a sua produção anterior, do início da década de 1970, é considerada sem valor. Segundo a coleção, no fascículo Ivan Lins, a canção *Agora*, que também foi gravada pela cantora Evinha e lançada em junho de 1970, “passou despercebida” e foi acrescentada à coleção mais “como marco histórico de uma carreira. Não revela o Ivan Lins revolucionário dos últimos anos 70, mas tem a marca do músico de talento.”⁷⁴

A canção que teria passado “despercebida”, segundo o texto, foi o primeiro sucesso de Ivan Lins, lançada ainda antes do V FIC, que fez com que o artista chegasse ao festival com um certo reconhecimento perante o público, como já discutido anteriormente. Nos artigos que compõem o fascículo é reforçada a imagem de um artista que sucumbe às pressões da indústria cultural, “enormes interesses comerciais da gravadora e da rede de televisão com as quais estava comprometido forçavam-no a repetir fórmulas que davam grandes lucros.”⁷⁵ Por outro lado, é destacada a “grande consciência dos problemas sociais e políticos de nosso tempo”⁷⁶ nas canções presentes nos discos lançados no final da década de 1970, e que serão discutidos no último capítulo. Agora, nos deteremos nas suas primeiras composições, lançadas nos seus três primeiros LPs, *Agora* e *Deixa o trem seguir*, em 1971, e *Quem sou eu?*, em 1972.

O LP *Agora*, lançado no início de 1971, contém doze faixas musicais. Entre elas, a canção *O amor é o meu país*, que já havia sido lançada em compacto simples logo após o V FIC. Desde os primeiros programas Som Livre Exportação, a Globo procurou estabelecer um vínculo com as trilhas das telenovelas, pois também já havia criado a gravadora Som Livre para divulgá-las. O disco *Agora* também traz duas canções incluídas na novela *A próxima atração*, que foi ao ar no horário das 19 horas, entre 26 de outubro de 1970 e 17 de abril de 1971. Uma delas é o tema de

⁷⁴ AGORA. In: **Coleção História da Música Popular Brasileira, fascículo Ivan Lins**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, contracapa.

⁷⁵ DA IMAGEM forjada ao encontro da legítima identidade. In: **Coleção História da Música Popular Brasileira, fascículo Ivan Lins**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 5.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

abertura da novela, *A próxima vítima*, e a outra, a canção *Madalena*, que era interpretada por Elis Regina e tornou-se um grande sucesso de Ivan Lins.

A produção musical de Ivan Lins, a partir de 1970, mostrava as novas influências musicais do *soul*⁷⁷, contrastando com os primeiros sambas *Até o amanhecer*, apresentado no I Festival Universitário da Canção Popular, em 1968, ou *Pro que der e vier*, no V Festival da Música Popular Brasileira, em 1969. Defendidos, nesses festivais, por dois conceituados intérpretes do gênero, Ciro Monteiro e Elza Soares, respectivamente, esses primeiros sambas situavam Ivan Lins numa vertente mais “tradicional” da música popular brasileira. Entretanto, a partir do final de 1969, após comprar um disco da cantora norte-americana Thelma Houston, o artista passaria a incorporar outros elementos musicais: “Senti na voz rouca e na força de sua interpretação uma saída para minha voz pequena e os agudos que não conseguia alcançar.”⁷⁸

A influência da *soul music*, os arranjos de Artur Verocai, inspirados em Burt Bacharach, o piano percussivo e o estilo rouco de cantar serão característicos do LP *Agora*. A agressividade da interpretação vocal e a presença física do músico também impressionavam positivamente. Essa presença do cantor era aproveitada na capa – com um *close* – e na contracapa – com uma imagem em primeiro plano – do disco *Agora*⁷⁹. Em ambas as imagens Ivan Lins aparece de perfil tocando piano e cantando, com o rosto retesado, em que transparecia a emoção do artista, que se considerava mais intérprete que cantor. Segundo estimativas divulgadas pela imprensa, o disco teria tido uma boa repercussão em vendas. A revista *Veja* fala de 70 mil cópias vendidas⁸⁰, enquanto a revista *Amiga* destaca o sucesso de Ivan Lins, na gravação do programa *Som Livre Exportação* em Porto Alegre, em espetáculo realizado na capital gaúcha, onde era “aguardado com ansiedade pelo povo que o aplaudiu entusiasticamente.”⁸¹

⁷⁷ O gênero também influenciou outros artistas no final da década de 1960 e início da década de 1970, como Roberto Carlos, que gravou *Não vou ficar*, de Tim Maia, em seu disco de 1969, além de ter composto várias canções com Erasmo Carlos, como *As curvas da estrada de Santos*, lançada nesse mesmo disco, e *Se você pensa*, lançada em 1968, no disco *O inimitável*. Essas duas canções foram regravadas por Elis Regina. A canção *Se você pensa* foi gravada no disco *Elis Regina in London*, lançado em 1969, e *As curvas da estrada de Santos*, no disco *Em pleno verão*, de 1970, em que Elis gravou, também, a canção *These are the songs*, de Tim Maia, em dueto com o compositor.

⁷⁸ RECOMEÇA a corrida para o ouro. *Veja*, São Paulo, n. 136, p. 43, 14 abr. 1971.

⁷⁹ LINS, Ivan. *Agora*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, selo Forma, 1971, VDL 117.

⁸⁰ RECOMEÇA a corrida para o ouro. *Veja*, São Paulo, n. 136, p. 43, 14 abr. 1971.

⁸¹ CÉSAR FILHO, Renato. *Som Livre Exportação* no Sul. *Amiga*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 27, 20 abr. 1971.

Contribuía para o destaque na mídia, a proposta da Rede Globo, para o programa *Som Livre Exportação*, de escolher, a cada três semanas, um dos músicos do programa para fazer um *show* no exterior. O primeiro escolhido foi Ivan Lins, mas essa iniciativa da emissora não vingou e o *show*, que deveria ser no Teatro Olympia, de Paris, acabou não acontecendo. Entretanto, esse foi mais um dos fatos que rendeu matérias sobre Ivan Lins na mídia, ao mesmo tempo em que o artista lançava o seu primeiro disco.

Procuramos identificar o sucesso de Ivan Lins não pelos índices de vendagem de discos fornecidos por institutos de pesquisa ou os números, em termos absolutos, apresentados pelos meios de comunicação – afinal os discos não eram numerados –, mas pela sua presença constante em matérias da revista *Amiga*, entre o final de 1970 e 1971. Na nossa perspectiva, importa mais verificar a permanência da imagem de Ivan Lins na revista, que sugere que ele despertava o interesse do público consumidor da revista, do que auferir se ele estava em primeiro, segundo ou décimo lugar nas paradas de sucesso.

As matérias publicadas na revista *Amiga* destacavam as suas composições e reafirmavam o prestígio de Ivan Lins, como a edição n. 40, de 23 de fevereiro de 1971, em que ele é entrevistado, ao lado de outros artistas de renome à época, como Ciro Monteiro, na seção permanente “Curtição: os ídolos na hora da verdade”.⁸² A matéria publicada na edição anterior, de 16 de fevereiro, enfatizava o sucesso instantâneo do artista e as pressões comerciais que ele estaria sentindo para produzir de forma contínua. No início de 1971, quando o programa *Som Livre Exportação* ainda alcançava boa repercussão, o artista já demonstrava preocupação com o seu trabalho, que pretendia apresentar em “termos culturais mais elevados” e admitia sofrer pressões comerciais para desenvolver a sua obra.⁸³

A imagem de Ivan Lins oscilava entre a de um artista de “consumo fácil”, que compunha canções repetitivas, utilizando uma mesma fórmula para atingir o sucesso e a de um artista inovador e que conseguia fazer uma boa música que também atingia o sucesso comercial. Para o crítico musical Julio Hungria, que considerava o MAU o terceiro grande movimento da música popular brasileira, depois da bossa

⁸² CURTIÇÃO: os ídolos na hora da verdade. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 28, 23 fev. 1971.

⁸³ SOMBRA, José Luiz. O sucesso me deixa grillado. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 27, 16 fev. 1971.

nova e da tropicália⁸⁴, Ivan Lins era um compositor bem-sucedido, que se afirmou a partir de outros intérpretes, como Evinha, que gravou *Agora*, o primeiro sucesso de Ivan Lins, ainda no início de 1970, e Elis Regina, com *Madalena*, em 1971, e pelo V FIC. O seu estilo de compor e cantar era definido como “agressivo, mas ao mesmo tempo consumível por mocinhas suspirantes”. Entretanto, para o crítico, a característica de ser “consumível” não era vista como negativa.⁸⁵

A revista *Veja*, ao comentar o seu primeiro disco, sem considerar o disco um marco na música popular brasileira, acreditava que Ivan Lins tinha “tudo para ser bem vendido: músicas agradáveis, violinos plangentes ou baterias irrequietas e, principalmente, a voz *soul*.”⁸⁶ E, segundo vários jornais e revistas da época, o disco de Ivan Lins teria ficado entre os mais vendidos da semana. Aos que criticavam a sua obra, pela influência da *soul music*, Ivan Lins afirmava não seguir rótulos e estilos predeterminados, “minha música não é brasileira mas simplesmente música. O brasileiro tem necessidade de rotular as coisas. Comigo já não acontece nada disso, não rotulo nada.”⁸⁷

Porém, essa mesma característica de “consumível” não era apreciada por outros críticos, como Sérgio Cabral, para quem o artista havia cedido aos apelos do sucesso fácil, se tornado “deslumbrado”, fabricando “um monte de músicas para novelas e programas de TV de um modo geral.” Entretanto, mesmo em sua crítica, Cabral defende Ivan Lins, considerando-o vítima do consumo. Seja pelo talento de Ivan Lins, que o crítico reconhecia, a despeito de suas mais recentes composições, seja pela sua origem social, de compositor universitário, a imagem de Ivan Lins, era positiva, mesmo quando as críticas negativas o associavam ao consumo fácil. Era a imagem de um artista “consumido” pela “máquina”, mas que poderia tornar-se um grande nome da música popular brasileira.⁸⁸

Ivan Lins pretendia unir vários estilos musicais no disco *Agora* e a influência da música norte-americana é evidente, principalmente pela sua interpretação vocal e a forma percussiva de tocar o piano. O programa *Som Livre Exportação* era

⁸⁴ MAU, o que é bom aparece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 e 23 nov. 1970. Caderno B, p. 11.

⁸⁵ HUNGRIA, Julio. O primeiro de Ivã Lins. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. e 1 fev. 1971. Caderno B, p. 15.

⁸⁶ MUITO bacaninha. **Veja**, São Paulo, n. 127, p. 63, 10 fev. 1971.

⁸⁷ CÉSAR FILHO, Renato. *Som Livre Exportação* no Sul. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 27, 20 abr. 1971.

⁸⁸ CABRAL, Sérgio. ABC de Sérgio Cabral. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 26 out. a 1 nov. 1971, p. 3.

chamado, pelos colunistas do Pasquim, de “Soul Livre Importação”, alusão ao gênero estrangeiro que vinha obtendo destaque na mídia e constituía-se num importante e lucrativo segmento do mercado fonográfico. Entre as 12 canções presentes no disco *Agora*, predominam as canções de amor. Essa ênfase em baladas românticas, além da expressividade na forma de interpretar, fazem parte da característica do *soul*.⁸⁹ Em *Agora*⁹⁰, a harmonia baseava-se em tensões já exploradas pela bossa nova, em acordes com nonas e décimas terceiras, enquanto o naipe de metais do arranjo inspirava-se no *soul*, assim como a interpretação, que, no caso de Ivan Lins, era nitidamente forçada para atingir os efeitos vocais desejados, que exploravam mais a sonoridade das palavras – o significante – do que o seu conteúdo – o significado. A letra, de conteúdo puramente romântico, lançada antes de *O amor é o meu país*, recorre a uma imagem entre o amor e a prisão, “meu cativo / foi seu corpo inteiro” que ia contra as metáforas criadas pela canção mais engajada naquele momento. Não fazia “apologia” ao regime, mas também não se inseria na discussão proposta pelas canções engajadas.

Enquanto nessas primeiras canções de Ivan Lins não há presença da temática social, de um conteúdo político e crítico, em Gonzaguinha convivem, lado a lado, canções de crítica social, como as já comentadas, e as de amor, como *Por um segundo*, lançada em compacto simples, em maio de 1971, pelo mesmo selo – Forma – do LP de Ivan Lins. A canção não traz nenhum conteúdo social ou político e foi lançada enquanto Gonzaguinha participava do programa Som Livre Exportação. Em outubro desse mesmo ano, impulsionado pela recepção de *Por um segundo*, Gonzaguinha relançou-a, em compacto duplo, com mais três composições: *Felícia*, *Plano sensacional* e *Sanfona de prata*. Esta última era uma homenagem ao pai, Luiz Gonzaga, e concorreu no VI FIC, de 1971.

Musicalmente, *Por um segundo*⁹¹ guarda algumas referências comuns a Ivan Lins, como o arranjo orquestral, também inspirado em Burt Bacharach, maestro e compositor norte-americano de grande influência na década de 1970, o que demonstra a influência dos estilos em voga no período, mas sem a mesma permanência que se deu na obra de Ivan Lins. A canção seria regravada, em 1979, por Nana Caymmi, em participação especial no disco *Gonzaguinha da Vida*. É

⁸⁹ SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 265.

⁹⁰ Ver letra no Anexo 1, p. 153.

⁹¹ Ver letra no Anexo 1, p. 153.

interessante observar a transformação que ocorre no arranjo com a regravação de Nana Caymmi. Embora permaneçam a mesma linha melódica e encadeamento harmônico, o arranjo é modificado pela supressão dos metais, que anunciavam as entradas de “por um segundo” e faziam um contracanto nessas estrofes, na versão de Gonzaguinha. Em *Por um segundo* estão presentes imagens, de desejo e paixão, que revelam um erotismo latente em Gonzaguinha, que terá mais força no final da década, “mancho riacho nos levando / abraço calmo e quente / corrente aumentando / mergulhar sem fim”.

Além das canções que mostram um Gonzaguinha crítico, preocupado com questões sociais, e romântico, dando vazão aos sentimentos num plano pessoal e sem um enfoque analítico, sem discutir esses sentimentos, nem problematizá-los em seu contexto social, mas apenas expressando-os, ele também experimentava, nesse mesmo ano, novas formas de desenvolvimento musical. A canção *Eu quero*⁹² foi gravada no disco *Som Livre Exportação*, lançado em fevereiro de 1971. Segundo Scoville, o disco tinha produção musical de Paulinho Tapajós e focava “o trabalho dos principais nomes do MAU, Ivan Lins, César Costa Filho, Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr.”, sendo que, das doze canções, cinco eram de membros do MAU. As canções de Ivan Lins eram *Madalena* e *Salve, Salve*. Pode-se supor que o disco teve uma boa vendagem, pois em junho a gravadora lançaria um segundo volume.⁹³

Ao contrário da maioria das suas letras, em caráter narrativo, em *Eu quero* Gonzaguinha experimenta um jogo de palavras, na construção dos versos, em que à expressão “eu quero” vão sendo adicionadas, gradativamente, novas palavras para expressar a festa do carnaval. O ritmo escolhido, afoxé, ainda era pouco divulgado na época. O lado dionisíaco do compositor transparece na canção com a sonoridade explorada pela guitarra – que remete não ao *rock’n’roll*, mas ao universo sonoro do carnaval baiano e seus trios elétricos – e a percussão marcante acentuando o clima de festa e desejo, ressaltados pela interpretação mais “solta” de Gonzaguinha, que chega a explorar alguns sons mais guturais, e pelo coro que repete cada verso. Na última estrofe, há a explosão do desejo, que se expressa na confusão sonora, “o carnaval, o feriado nacional / da vida em festa / fenomenal, sensacional / eu quero o sorriso / liso, belo (e) preciso da loucura ocidental”.

⁹² Ver letra no Anexo 1, p. 154.

⁹³ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 128.

Nessa fase inicial de sua carreira, em que participava do programa Som Livre Exportação, as composições de Gonzaguinha continham uma diversidade de temas, gêneros e tratamento musical, que vão além da sua conceituação apenas como artista engajado.

Em outubro, quando *Plano sensacional*, *Felícia* e *Por um segundo* eram lançadas em compacto duplo, o Som Livre Exportação já tinha acabado e sido substituído pelo programa Elis Regina Especial, que estreou em 17 de setembro de 1971. Entre os motivos apontados para o desfecho do programa, Scoville⁹⁴ aponta a não consecução do resultado de audiência esperado, que deveria ser maior que 50%, os altos custos envolvidos, a dificuldade para assinar contrato com os músicos e a pouca disposição deles em ensaiar e se dedicar ao programa. Além desses, Ivan Lins teria feito uma espécie de “chantagem” com a emissora para aumentar o seu salário e o seu contrato acabou sendo rescindido. Com tudo isso, o programa saía do ar, diminuindo a exposição de Gonzaguinha e Ivan Lins na mídia. O segundo disco de Ivan Lins, *Deixa o trem seguir*, lançado no final de 1971, não teria a mesma repercussão que o primeiro. Segundo Aramis Millarch, a queda na vendagem dos discos de Ivan Lins podia ser explicada pelo desgaste que o artista sofreu na mídia, “vítima do sucesso momentâneo, o compositor-músico-cantor foi massacrado por um esquema comercial (tv, shows, discos)”⁹⁵.

A tese era compartilhada por outros críticos, inclusive por alguns dos que defendiam a estética de Ivan Lins em seu primeiro disco, como Julio Hungria, que agora começava a criticar a falta de originalidade e criatividade do autor. Porém, Hungria procurava se diferenciar dos demais críticos que faziam uma “divisão ingênua” entre música de “consumo” e de “não consumo”. Para o crítico, o grupo surgido no V FIC não tinha conseguido o seu objetivo inicial, que era “usar o consumo e usar do consumo (negá-lo ou separar um não consumo e utopia) para levantar ideias novas e progressistas, caminhos verdadeiramente vanguardistas para a música produzida no país.” O sucesso, que poderia ter estimulado Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, acabou por agir de maneira contrária, impedindo o desenvolvimento dos dois, principalmente no texto, que, “antes de representar vanguarda ou desejo e perspectiva de vanguarda” traduzia um “reacionarismo

⁹⁴ *Ibidem*, p. 113-115.

⁹⁵ MILLARCH, Aramis. Os bons sambas de Nogueira e a abertura popular de Ivan Lins. **Estado do Paraná**, Curitiba, 17 nov. 1974, p. 28.

inconsciente até nas frases menos pretensiosas”, como no verso “o que é meu não se divide”, da canção *Madalena*.⁹⁶ Em menos de cinco meses, o crítico mudava o seu conceito a respeito das canções de Ivan Lins, atribuindo um conteúdo reacionário a canções que havia comentado no início do ano, pois *Madalena* fazia parte do primeiro disco de Ivan Lins, *Agora*, lançado no início de 1971, e que recebeu críticas positivas e a recomendação de Julio Hungria.

O disco *Deixa o trem seguir*⁹⁷ mantém as mesmas referências que o anterior, da *soul music*, inclusive a voz rouca e o estilo agressivo e expressivo de cantar, dentro da proposta do “som livre”, que Ivan definia como sendo o “cantor interpretar uma música, de maneira mais livre, mais consciente e mais íntima que ele consegue. Ele tem toda liberdade de fazer na música tudo que ele sente e de acordo com suas características”.⁹⁸

Embora Ivan Lins continue trabalhando com a referência do *soul*, esse novo disco diferencia-se do anterior – que continha mais baladas românticas – pela mistura de elementos da música brasileira e do *soul*, resultante em sambas como *Me deixa em paz*⁹⁹, escrito em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, que tem uma sonoridade próxima à do samba-rock, em voga na época, com compasso em 4/4, que dava uma cadência diferente ao samba, que se tornava mais dançante, ou “suingado”. A letra tematiza o fim de um relacionamento amoroso, mas não a partir da tristeza, mas pela satisfação e alegria com o término, traduzidos pelo arranjo, que destaca o ritmo e o caráter dançante da canção. São esses elementos rítmicos, em um samba mais cadenciado, que conferem interesse à composição. A simplicidade da letra, com a repetição insistente do verso “me deixa em paz”, na primeira estrofe, se adequava ao piano percussivo de Ivan Lins e à intenção rítmica do samba. A segunda estrofe suspendia o acento rítmico da bateria, enquanto um coral fazia um contracanto em alguns versos, para retomar o pulso rítmico com a entrada do refrão.

Outro samba presente nesse disco, *Que pena que eu tenho de você*, também da dupla Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, mantém as mesmas características musicais de *Me deixa em paz*. A primeira estrofe, que se constitui

⁹⁶ HUNGRIA, Julio. Crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 maio e 10 maio 1971. Caderno B, p. 6.

⁹⁷ LINS, Ivan. *Deixa o trem seguir*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, selo Forma, 1971, VDL 119.

⁹⁸ LINS, Ivan. Bate-papo com Tim Maia, Ivan Lins e Toni Tornado. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 21, 13 out. 1970. p. 12. Entrevista.

⁹⁹ Ver letra no Anexo 1, p. 154.

como um refrão, repetido sempre entre as demais estrofes, traz apenas a repetição do título da canção, “que pena que eu tenho de você”. Também nesse samba Ivan Lins estava mais preocupado com o aspecto rítmico, a sonoridade das palavras e o efeito dançante resultante.

Esses dois sambas mostram uma outra abordagem temática e influência musical de Ivan, o samba-rock, semelhante ao estilo “pilantragem”, cultivado por Carlos Imperial, Wilson Simonal e Nonato Buzar, também chamado de “samba-jovem”. Para Carlos Imperial, que se dizia o criador do termo “pilantragem”, pilantra era uma “corruptela de pelintra, tipo que habitava os mais baixos lugares do Rio antigo.” O gênero foi criado por ser uma “maneira mais fácil de cantar, foi apenas para transformar o chatíssimo 2/4 do nosso samba tradicional em 4/4 da música internacional.” O termo pilantragem indicava um samba com mais suingue, que teria sido elaborado com a ajuda do Maestro Peruzzi, Nonato Buzar e Wilson Simonal. Mas não era apenas no aspecto musical, pela mistura do samba com a música pop internacional, que o gênero se diferenciava, “pilantragem passou a ser estado de espírito, maneira de viver e acima de tudo uma maneira gozadora de encarar a vida.”¹⁰⁰ E essa maneira mais alegre de ver a vida transparecia também no conteúdo das letras de *Me deixa em paz* e *Que pena que eu tenho de você*. Na primeira, pelo rompimento se dar de uma forma descontraída e descompromissada e, na segunda, por uma letra sem pretensões poéticas e que ironiza o sorriso, a inteligência e os sentimentos do outro.

Do discurso de Imperial, bem como de sua própria trajetória musical, percebe-se a valorização da música estrangeira, em detrimento do gênero samba, em sua forma tradicional, considerado, pelos artistas engajados, como um elemento de preservação das raízes culturais brasileiras e uma forma de resistência ao “imperialismo” dos Estados Unidos. Pelas declarações antagônicas de vários críticos percebe-se que a defesa de determinadas canções e artistas e as atribuições dos diversos significados às suas obras, como “engajadas”, “alienadas”, “de consumo”, são orientadas por diferentes concepções estéticas e políticas, por valores conflitantes na concepção do que é música popular brasileira e na sua relação com o mercado e com as influências estrangeiras. Imperial era um dos críticos musicais

¹⁰⁰ IMPERIAL, Carlos. A arte de ser pilantra. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 13, 10 nov. 1970.

que defendia a obra de Ivan Lins pelo diálogo que estabelecia entre a música brasileira e o *soul*.

Entretanto, para outros críticos, a obra de Ivan Lins era considerada inferior, caracterizada pela assimilação acrítica e não inovadora da música estrangeira. A literatura sobre a carreira e a obra de Ivan Lins enfatiza a sua ascensão rápida para o sucesso e a sua “manipulação” pela indústria cultural. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em 6 de novembro de 1972, o músico é pressionado pelos entrevistadores, que questionam as suas composições e as suas atitudes perante a Rede Globo. Ivan Lins assume que na época em que lançou o seu primeiro disco e participava do *Som Livre Exportação* estava “totalmente deslumbrado” e “sem personalidade, não sabendo o que dizia nem o que achava”¹⁰¹ e dizendo-se arrependido de ter renovado o contrato com a Globo para continuar no programa: “Eu acho que deveria participar os dois meses e só. Eu acho que na renovação do contrato eu assinei a minha sentença.”¹⁰²

Nessa mesma entrevista, ele mostrava que o seu terceiro disco, *Quem sou eu?*¹⁰³, já tinha outras preocupações estéticas, na procura de um outro caminho para as suas músicas. Os temas românticos ainda continuam predominando nas 10 faixas do disco. Musicalmente, abandona as influências da *soul music* e a interpretação gutural, compondo novamente um samba bossa nova, *Sai de baixo*. Com exceção de *Quarto escuro*, composta com Fagner, e *Você não sabe de nada*, apenas de Ivan, as demais canções foram compostas em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, seu parceiro mais constante até o momento.

Esse terceiro disco já mostrava mudanças na estética de Ivan Lins, mas ainda não estão presentes canções com preocupações sociais ou de resistência à ditadura. A cobrança em relação à obra de Ivan Lins dizia respeito à sua preferência por temas românticos, por um lado, e ao fato de não comentar o que acontecia no mundo por meio de suas letras. Para Ivan Lins, que assumia mudanças no seu terceiro disco, as suas canções não expressavam mais apenas um conteúdo romântico, como a canção *Se dependesse de mim*. Em meio a cobranças, é interessante observar o que Ivan Lins propunha e entendia como uma canção menos “alienada” e mais preocupada com o amor não apenas no plano lírico-

¹⁰¹ LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. *O Pasquim*, n. 174, 06 nov. 1972. p. 10. Entrevista.

¹⁰² *Ibidem*, p. 11.

¹⁰³ LINS, Ivan. *Quem sou eu?* Rio de Janeiro: Philips, 1972, 6349.040.

existencial. A dimensão social seria dada pelos sentimentos, que não mais se referiam ao prazer individual, mas ao interesse coletivo, a um sentimento de solidariedade pelas pessoas. Porém, o verso “mas não depende de mim” coloca a possibilidade de concretização dessa nova proposta de relacionamento não como decorrente de uma ação de transformação da realidade. Musicalmente, embora abandonasse o *soul*, permanecia a influência do *jazz* em suas composições, principalmente pelas improvisações instrumentais.

Se dependesse de mim (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)

Quero a rosa e não a roseira
Isso é que vale pra mim
Quero o tombo e não a rasteira
Mas não depende de mim
Quero a paz de catedrais
Em nossos dias normais
Quero de você o eterno cais
Quem dera!

Quero a rosa e não a roseira...

Quero a luz de castiçais
Em nossas noites mornais
Quero brisas e nunca vendavais
Quem dera!

Quero a rosa e não a roseira...

O disco recebeu críticas positivas no *Pasquim*, na coluna de Julio Hungria: “o disco será, sem dúvida, o seu melhor LP até aqui, e quanto mais ele se afastar, no tempo, daquele terrível período que passou pressionado (usado) pela TV e pela fábrica de discos, mais livremente ele produz.”¹⁰⁴ Depois das críticas positivas ao primeiro disco de Ivan Lins, no início de 1971, e das negativas alguns meses após, Hungria novamente já reformulava a sua opinião a respeito do trabalho de Ivan Lins. A crítica reproduz o conceito sobre a carreira de Ivan Lins e sua relação com o mercado e que será bastante destacado pelos pesquisadores ao se referirem a essa sua obra inicial. Embora com as mudanças, conscientes, propostas no disco,

¹⁰⁴ HUNGRIA, Julio. Ivan Lins. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 173, 30 out. 1972, p. 18.

comercialmente o resultado não foi satisfatório, o que levou ao rompimento do seu contrato com a gravadora.¹⁰⁵

Ivan Lins ficava sem gravadora no mesmo momento em que Gonzaguinha estava gravando o seu primeiro disco solo, de carreira. Com o fim do sucesso que conhecera, rapidamente, após o V FIC e com o programa Som Livre Exportação, Ivan Lins sente a necessidade de reformular a sua postura estética, fato que assume em entrevistas durante o período. Com a diminuição dos espaços públicos para os artistas, o chamado “Circuito Universitário” passou a ser uma alternativa para a divulgação de suas obras e será discutido no próximo capítulo.

¹⁰⁵ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 122.

2 NO CAMPO DO ADVERSÁRIO, É BOM JOGAR COM MUITA CALMA¹: A CENSURA E OS NOVOS ESPAÇOS PARA A CANÇÃO

Os anos 1970 são considerados os “anos de chumbo”, de maior repressão política e censura aos meios de comunicação e às produções artísticas. Entretanto, como argumenta Daniel Aarão Reis, não eram apenas “anos de chumbo”, mas também um período que permitia uma maior mobilidade social, “anos obscuros para quem descia, mas cintilantes para os que ascendiam.”² Favorecido pelo cenário internacional, o Brasil alcançava índices expressivos na economia. O Produto Nacional Bruto (PNB) crescia a cada ano, atingindo índices significativos, como 9,5%, em 1970, 11,3%, em 1971, 10,4%, em 1972 e 11,4%, em 1973³, taxas consideradas elevadas mesmo em nível mundial. Algumas consequências do modelo de desenvolvimento do capitalismo brasileiro só seriam percebidas no final da década de 1970 e início da de 1980. No momento de implantação desse modelo, uma política econômica de crédito fácil, a juros baixos, criou um clima de euforia e consumismo em setores médios da sociedade. A política econômica enfatizava o crescimento acelerado do Brasil, buscando colocá-lo no rol das potências desenvolvidas. Enquanto o governo Médici foi marcado pela repressão em grau elevado, o crescimento da economia fazia com que ele acabasse por ser legitimado, principalmente entre alguns setores da sociedade, notadamente da classe média. Vivia-se o “milagre brasileiro”.

O crescimento das indústrias de bens materiais favorece, também, o crescimento do mercado de bens simbólicos. Segundo Renato Ortiz, a década de 1970 consolidou o processo de expansão da indústria fonográfica no Brasil, iniciado na segunda metade da década anterior. Porém, esse crescimento, o “milagre econômico brasileiro”, tem suas contradições, além do agravamento das desigualdades sociais. Por um lado, tem-se um Estado autoritário, repressor, censor; por outro lado, tem-se um Estado que investe no desenvolvimento das empresas e indústrias de comunicação. Assim, enquanto a censura atingia determinadas obras

¹ Verso da canção *Geraldinos e arquibaldos*, de Gonzaguinha, lançada no disco *Plano de vôo*, em 1975.

² REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 61.

³ *Ibidem*, p. 55.

artísticas, ela não atingia a manifestação artística como um todo. “São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da produção.”⁴ Assim, artistas que seriam bastante visados pela ação da censura, como Gonzaguinha, conseguiam se inserir no mercado fonográfico. E é neste momento, com várias canções censuradas, que ele grava os seus primeiros discos solo.

Em meio ao cerceamento das atividades artísticas, são criados os *shows* do chamado Circuito Universitário, que se constituirão em um novo espaço para a divulgação do trabalho de muitos artistas, como Gonzaguinha e Ivan Lins. Com o fim do programa Som Livre Exportação, que deixou de ser exibido em setembro de 1971, os dois artistas não tinham mais o mesmo espaço na mídia. Após o grande sucesso que obtivera no início de carreira, em 1972, Ivan Lins ficava sem contrato com gravadora e passava a assumir, em várias entrevistas, os erros cometidos no seu relacionamento com a “máquina”. Após as críticas que recebera em relação a uma música submetida aos imperativos do mercado, o Circuito Universitário era um espaço para tentar reformular a sua imagem e conquistar, novamente, o público universitário, depois de ter se lançado, profissionalmente, como artista do Movimento Artístico Universitário. Gonzaguinha, que já havia gravado alguns compactos, mas sem lançar nenhum disco de carreira, com o cancelamento do programa Som Livre Exportação deixa de ter uma maior visibilidade nos meios de comunicação para continuar divulgando o seu trabalho. O seu primeiro disco solo será lançado em 1973. Neste capítulo, pretendemos discutir como os dois artistas se movimentaram nesse cenário de censura, mas também de crescimento da indústria fonográfica, procurando novos espaços para as suas composições ou, como cantava Gonzaguinha, “no campo do adversário / é bom jogar com muita calma / procurando pela brecha / pra poder ganhar”. A brecha encontrada por Gonzaguinha referia-se à necessidade de fazer passar as suas canções pela censura. Porém, também foi nesse período que ele consegue produzir os seus primeiros discos, mesmo tendo vários problemas com a censura.

⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 114.

2.1 VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO⁵: A CENSURA ÀS CANÇÕES DE GONZAGUINHA

Embora a censura a diversões públicas já existisse desde há muito tempo antes do golpe militar e tenha continuado depois de 1964, será após a edição do AI-5, em dezembro de 1968, que a censura intensificará suas ações. Durante o regime militar, o período compreendido entre 1969 e 1974 é considerado o de maior censura artística. Convidados para participar do VI FIC, de 1971, pela Rede Globo, promotora do evento, doze artistas desistem, às vésperas de iniciar a competição, por meio de um abaixo-assinado, que criticava a

exorbitância, a intransigência e a drasticidade do Serviço de Censura na apreciação do que lhe tem sido submetido, afora exigências burocráticas inconcebíveis, tais como o cadastramento e carteirinha dos participantes, estranhas ao que normalmente se adota para tais circunstâncias.⁶

Os artistas que assinavam não participaram do processo de seleção, pois haviam sido convidados pela emissora, que desejava garantir o sucesso de público e o bom nível artístico do festival com a presença de nomes expressivos e já consagrados no cenário musical brasileiro.

A carta de protesto dos artistas foi redigida em 15 de setembro, causando diversos transtornos à programação do festival, que teve que achar novos nomes para substituir os artistas desistentes, já que a data da primeira eliminatória estava marcada para 24 de setembro. O episódio ainda contaria com o apoio dos artistas que estavam participando do festival por meio de processo seletivo de inscrição – como costumavam ser realizados esse tipo de festivais. Entre eles estava Gonzaguinha, que assinaria um novo manifesto redigido por esses artistas, no dia 17 de setembro.⁷ Porém, devido à pressão dos organizadores do festival, os demais concorrentes – os não convidados – acabariam participando do VI FIC e não entregando o novo abaixo-assinado, com medo de alguma forma de represália. Os

⁵ Verso da canção *Pesadelo*, de Mauricio Tapajós e Paulo César Pinheiro.

⁶ Os artistas que assinaram o abaixo-assinado são: Paulinho da Viola, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, José Carlos Capinam, Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Toquinho, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo e Egberto Gismonti. MELLO, Zuza Homem de., *Op. Cit.*, p. 394-395.

⁷ Ivan Lins não fazia parte dos artistas convidados a participar do festival e também não se inscrevera, não tomando parte nos acontecimentos. A cópia desse novo abaixo-assinado está disponível em MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 403.

artistas que assinaram a primeira carta de protesto estavam sendo convocados a prestar depoimentos no DOPS⁸.

A motivação dos artistas pode ser entendida tanto como uma crítica à ação da censura sobre as canções, quanto à relação de cooperação entre a Rede Globo e o regime militar, como demonstrava a declaração do assessor de imprensa do festival, Hélio Tys, pois o problema era que “a imagem do Brasil no exterior é divulgada favoravelmente por Pelé e pelo FIC.”⁹ Se o FIC contribuía para passar uma imagem favorável do Brasil, ocultando a tortura e o cerceamento à liberdade de expressão vigentes no país, o abaixo-assinado cumpriria o seu objetivo de realizar uma crítica aberta, uma manifestação pública contrária à censura, que poderia repercutir tanto no Brasil quanto no exterior, pois a ausência dos artistas em um evento de alcance internacional seria percebida.

Tentando minimizar a polêmica, o mesmo assessor, Hélio Tys, continuava a sua declaração afirmando não ter havido proibições, mas “apenas sugestões de modificações em algumas das letras.” Embora direcionada ao festival, a carta criticava a ação da censura como um todo e não apenas a concernente às canções do festival, uma vez que muitos dos compositores ainda não tinham enviado as canções para serem submetidas à censura. Contudo, muitos deles já vinham sofrendo problemas há bastante tempo, como Chico Buarque, para quem a carta servia de protesto pela atuação da censura durante todo o ano de 1971 e não só apenas no festival. “O documento é muito claro. Protesto contra as atitudes da censura esse ano todo”.¹⁰

Segundo Chico Buarque, a proporção de canções suas censuradas era de 2 para 3 enviadas, o que acabava, também, por interferir na sua atividade profissional, pois era cada vez mais difícil reunir músicas para completar um LP, “eu gravava meu *long-play*, fazia meu trabalho, ou então realmente parava e partia pra outro negócio”. Havia o veto total e as sugestões de alterações ou cortes na letra, que o compositor já teria acatado algumas vezes. Porém, a canção censurada que teria mostrado que a “coisa tava preta mesmo” foi *Bolsa de amores*, que Chico fizera em homenagem a Mario Reis, inspirando-se nos sambas antigos que ele cantava. Tanto a letra, com

⁸ A Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) era um dos órgãos ligados à “comunidade de informações”, responsável pelas atividades de vigilância, controle e repressão.

⁹ FIC de bastidor. **Veja**, São Paulo, n. 160, p. 68, 29 set. 1971.

¹⁰ BUARQUE, Chico. **Bondinho**, Rio de Janeiro, dez. 1971. Entrevista. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 4/01/2009.

seu humor peculiar na representação da mulher, que comparava a “conquista” amorosa à aquisição de ações na bolsa de valores, “comprei na bolsa de amores / as ações melhores / que encontrei por lá / ações de uma morena dessas / que dão lucro à beça / pra quem sabe / e pode jogar”, quanto o encadeamento harmônico e linha melódica do samba, faziam referência ao universo sonoro mais tradicional do samba, em que Chico Buarque buscara influência. O veto integral à canção teria sido o ponto culminante na sua trajetória de artista censurado, até aquele momento, porque é preciso “ter um pouco de liberdade pra fazer uma música falando de Bolsa de Amores, uma bobagem, pô. Se a gente não tem liberdade pra isso, aí também não dá pé.”

Os versos finais do samba, “a moça é fria / é ordinária / ao portador” foram considerados “um desrespeito à mulher brasileira”¹¹. A censura se baseava no Decreto-Lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que “instituiu a censura prévia de publicações contrárias à moral e aos bons costumes”.¹² Para o regime militar, a “subversão” não era apenas no plano político, mas também se dava pela tentativa de “corrupção” dos valores da família brasileira. Assim, a letra de Chico Buarque, mesmo assumindo um tom francamente irônico, podia ser considerada “ofensiva” às mulheres, na ótica dos censores.

Nessa entrevista, como em tantas outras, Chico Buarque criticava o rótulo de “cantor de protesto” que lhe era atribuído e a ênfase que se dava a determinadas músicas e não a outras, seja pelo sucesso que atingiam perante o público, seja pela ação da censura, que acabava por dar outra forma de reconhecimento às canções. A crítica à ação da censura era pela forma como mutilava sua obra e por fazer com que fosse caracterizado de forma reducionista. Não se considerava um “cantor de protesto”, mas também não queria ser um “cantor não de protesto”. Havia diferentes propostas estéticas na sua obra, que a ação da censura acabava por ocultar. Paradoxalmente, eram as canções censuradas que acabavam ficando mais conhecidas.

Ao lado disso eu sempre fiz música do tipo mais lírico. [...] Se eu fosse cantor de protesto por excelência, então censurasse todas. [...] Eu acho que eu faço isto, faço aquilo... Agora, censurar uma parte, também não tá certo, porque não quero ser um cantor não de protesto. Cantor de não-protesto,

¹¹ GENTE. **Veja**, São Paulo, n. 152, p. 12, 4. ago. 1971.

¹² FICO, Carlos. **Além do golpe**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 88.

cantor de amor. Não sou, nunca fui, e acho que isso está em todos os discos. Independente de faixa de certo tipo de música fazer mais sucesso. [...] Tem outras músicas lá que, se aparecessem mais, iam me perguntar por quê.¹³

As posições de Chico Buarque são significativas para a abordagem teórica que está sendo privilegiada nesta dissertação, que procura entender as canções de Gonzaguinha e Ivan Lins não a partir de um único referencial estético – ou político –, mas a partir do diálogo com outras canções presentes em um mesmo disco do artista, que são importantes para entender as várias formas de relacionamento do artista com a sua obra e com a sociedade. Por outro lado, também busca-se entender a recepção das canções em seu contexto de divulgação (que pode não ser o mesmo momento em que a canção foi composta), para perceber, no debate entre os diversos agentes históricos, como críticos de jornais e revistas de orientação política e estética diferentes – e, em alguns casos, até mesmo divergentes – de que forma as canções podiam traduzir determinados sentimentos ou ideologias políticas.

As definições restritivas impostas aos artistas é um dos aspectos que o nosso trabalho pretende problematizar, pois Gonzaguinha também não poderia ser descrito apenas como um cantor romântico ou engajado. Em sua obra, coexistem canções de crítica social e canções mais preocupadas com a expressão dos sentimentos, e também aquelas em que essas temáticas não aparecem dissociadas em uma mesma canção. Entretanto, não pretendemos sugerir que, ao eliminarmos a maneira dicotômica de discutir a obra desses artistas, as canções venham a ser percebidas como um todo homogêneo e indiferenciado. Existem interesses e perspectivas estéticas diferentes que orientam determinadas composições e mesmo contradições na manifestação do conteúdo político de muitas delas. É no diálogo entre essas várias formas de expressão que pensamos ser possível apreender o sentido das canções. Para entendermos o Ivan Lins mais preocupado – essa era apenas uma das suas temáticas, pois não há, nesse momento, apenas canções de crítica e denúncia social – com a expressão de um conteúdo político, principalmente nas produções do final da década de 1970, objeto de estudo do terceiro capítulo, consideramos necessário entender, também, as suas primeiras composições, marcadas pela influência da *soul music*. Da mesma forma, as canções de

¹³ BUARQUE, Chico. Bondinho, Rio de Janeiro, dez. 1971. Entrevista. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 4/01/2009.

Gonzaguinha são marcadas por ambiguidades na expressão de conteúdos políticos e, em muitos casos, o seu sentido também pode ser apreendido para além de uma crítica social. Mesmo as canções românticas são influenciadas pelo contexto de ditadura militar, pois falam de relacionamentos e sentimentos experienciados nesse contexto.

Para muitos dos artistas atingidos pela censura, o período compreendido entre os anos de 1973 e 1974 foi o pior. O corte poderia se dar nas canções; se elas fossem liberadas, a censura poderia apreender o disco posteriormente, como no caso de Gonzaguinha; ou ainda durante espetáculos musicais, como no caso do festival Phono 73, realizado pela gravadora Phonogram, no Palácio de Convenções do Anhembi, entre 11 e 13 de maio de 1973. O objetivo da gravadora era divulgar o seu elenco de artistas. Como a censura havia proibido a letra de *Cálice*, os seus dois compositores – Gilberto Gil e Chico Buarque – decidiram cantar apenas a melodia, pontuando-a com a palavra-título *Cálice*. No entanto, os microfones foram sendo cortados, à medida que os artistas tentavam cantar, para evitar que a música, mesmo sem a letra, fosse apresentada. O *Cale-se* teve uma existência física naquele instante e o episódio tornou-se emblemático da atuação da censura.

Bastante visado pela censura, no ano seguinte, Chico Buarque lançava o seu disco *Sinal fechado* interpretando músicas de outros autores e uma sua, o irônico samba *Acorda, amor (Chame o ladrão)*, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, cujos versos que pedem que “chame o ladrão” quando a polícia se aproxima provavelmente não passariam pela censura se a letra fosse identificada como sendo de Chico Buarque, “Acorda amor / eu tive um pesadelo agora / sonhei que tinha gente lá fora / batendo no portão, que aflição / era a dura, numa muito escura viatura / minha nossa santa criatura / chame, chame, chame lá / chame, chame o ladrão, chame o ladrão”.

Segundo Alberto Moby, em 1973, Gonzaguinha participou de um programa de Flávio Cavalcanti cantando *Comportamento geral* e causando muita polêmica pelo teor crítico da letra, que aludia ao autoritarismo do regime militar ironicamente afirmando que “você deve aprender a baixar a cabeça / e dizer sempre muito obrigado”. A música, já gravada em disco, teve sua veiculação em rádio e televisão proibida, mas as vendas acabaram aumentando devido à repercussão do episódio, sendo o disco, posteriormente, recolhido do mercado.

Entretanto, nesse disco¹⁴ não há apenas a presença de canções agressivas ou críticas, mas também canções românticas e líricas, embora o tom geral do disco seja sombrio e denso, mesmo nessas canções. O bolero e as canções românticas, que vão ser uma marca na sua carreira no fim da década de 1970 e início da de 1980, já estão presentes no seu primeiro disco, assim como a canção que gerou polêmica e que se tornou um dos seus maiores sucessos, na época, *Comportamento geral*¹⁵.

Escrito em tom menor, o samba *Comportamento geral* tem a dramaticidade da letra acentuada pelo arranjo, que começa com dois compassos com um surdo de marcação. Segue com mais quatro compassos também com um violão, antes da entrada da voz, que, pela interpretação de Gonzaguinha, reforça a crítica à situação econômica do país chamando, ironicamente, o ouvinte (o trabalhador) para uma atitude passiva, que, segundo o título, reflete um “comportamento geral” das pessoas – “Você deve notar que não tem mais tutu / e dizer que não está preocupado / você deve lutar pela xepa da feira / e dizer que está recompensado”. O arranjo ganha novos instrumentos e percussão, sem que o samba ganhe um clima mais dionisíaco ou alegre, enquanto a ironia é utilizada para criticar o “milagre brasileiro” e as desigualdades sociais decorrentes do modelo econômico vigente, “você deve estampar sempre um ar de alegria / e dizer tudo tem melhorado / você deve rezar pelo bem do patrão / e esquecer que está desempregado”. Os versos “você merece, você merece / tudo vai bem, tudo legal / cerveja, samba e amanhã seu Zé / se acabarem teu carnaval?”, do refrão, são acompanhados por uma flauta que acentua a dramaticidade da pergunta “cerveja, samba e amanhã seu Zé / se acabarem teu carnaval”. O tom irônico do samba é incorporado na interpretação de Gonzaguinha, que, na segunda parte da letra, e principalmente nos versos finais, em que canta “tudo vai bem, tudo legal / que maravilha” como se fosse um “deboche”.

O disco foi lançado em 1973, quando ainda havia uma crença no crescimento econômico do país e no “milagre econômico brasileiro”. A sua crítica era ao regime militar, à situação econômica, à censura, mas a forma como se dava a crítica, em tom irônico, em um clima tenso, dramático, reforçado pela tonalidade menor do samba, pelo arranjo e pela interpretação vocal de Gonzaguinha, atingia, também, a sociedade que acabava aceitando e “legitimando” a ditadura, ao calar-se

¹⁴ GONZAGA JR., Luiz. *Luiz Gonzaga Jr.* EMI-Odeon, 1973, 064 422871.

¹⁵ Ver letra no Anexo 2, p. 155.

diante dela. Era uma crítica ao discurso do governo, mas também à recepção que esse mesmo discurso encontrava na sociedade, “você merece, você merece” e à ilusão que o “milagre brasileiro” estaria gerando em muitos setores da sociedade – sobretudo a classe média – pelas facilidades oferecidas pelo acesso ao crédito fácil, que permitia a compra de casas, automóveis e vários itens de consumo, sobretudo eletrodomésticos. Embora o “milagre” tenha gerado “desigualdades de todo o tipo, sociais e regionais, fora capaz de beneficiar, de modo substantivo, muitos setores modernos.”¹⁶ Entretanto, essas desigualdades não eram percebidas pela sociedade como um todo naquele momento, ou não eram motivo de reflexão para aqueles que se beneficiavam desse modelo econômico. A canção traduz essas contradições e a crítica de Gonzaguinha era realizada de uma forma amarga, que não atingia apenas o regime militar, mas também a sociedade.

Ao analisar as canções de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Menezes utiliza uma tipologia que as classifica em canções de lirismo nostálgico, repressão, variante utópica e vertente crítica. Porém, a autora reconhece que não são fases separadas, pois canções de crítica social, como as presentes na *Ópera do Malandro*, lançadas no fim da década de 1970, conviviam com o lirismo de *João e Maria* e *Maninha*. E se as primeiras composições de Chico Buarque podem ser caracterizadas pelo lirismo nostálgico, é nesse momento que também são compostas canções críticas, como *Ano Novo*. Embora estabeleça essa tipologia, Menezes também determina os seus limites, pois a “trajetória que se pretende traçar não deve ser encarada como algo linear, mas antes imaginada como uma trajetória em espiral.”¹⁷ Embora a nossa discussão não tenha por objetivo sugerir estilos ou categorias de análise para compreender a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins, algumas reflexões da autora são interessantes para analisarmos as suas obras, que também não se constituem de períodos engajados, apenas, nem em fases em que determinados estilos ou gêneros predominam.

Essa canção de Gonzaguinha insere-se no mesmo contexto de criação das canções de Chico Buarque que Adélia Bezerra de Menezes classificou como “canção de repressão”, expressão utilizada para substituir “canção de protesto”. São canções que podem ajudar a entender determinado período da história, não porque

¹⁶ REIS, Daniel Aarão. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁷ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 41.

se constituam em um “registro” de uma época, “mas porque nelas, introjetado, está o ‘clima’ do seu tempo”.¹⁸ E esse “clima” era a repressão vivida após o AI-5 e durante a primeira metade da década de 1970. Porém, a forma como Gonzaguinha realizava as suas críticas – ou a forma como essa repressão era percebida por ele – tinha as suas especificidades. Em *Comportamento geral*, a crítica se dá por uma recusa do presente, sem, entretanto, apontar para a crença e esperança em uma realidade melhor, menos opressora. O carnaval não mais aparece como metáfora para um futuro melhor, utilizada em muitas canções dos anos 1960 e em algumas ainda da década de 1970, como o samba *Quando o carnaval chegar*, de Chico Buarque, tema do filme homônimo, dirigido por Cacá Diegues, em 1972, mas representa essa “alegria” entorpecedora que impedia de enxergar a realidade e mesmo construir uma nova, melhor. Desesperança e uma certa amargura davam o tom da crítica de Gonzaguinha.

A ironia continua, agora tematizando a sociedade de consumo e a venda de ilusões e sonhos. Na canção *A felicidade bate à sua porta*¹⁹, Gonzaguinha começa imitando um locutor da Rádio Nacional, que apresenta o programa “A felicidade bate à sua porta”, fazendo referência a dois programas apresentados pelo animador Heber de Bôscoli e transmitidos pela Rádio Nacional: o “Trem da alegria”, criado em 1942, e o programa “A felicidade bate à sua porta” – uma novidade para a época, meados da década de 1940 –, que se constituía de visitas a bairros cariocas e “se o sorteado tivesse todos os artigos do patrocinador [do programa], recebia dinheiro e uma quantidade de prêmios”, conforme declaração da cantora Emilinha Borba, que participou de vários programas cantando, enquanto os prêmios eram entregues.²⁰

As expressões “A felicidade bate à sua porta” e “Trem da alegria” também podem ser entendidas como alusivas à propaganda do regime militar e ao clima de euforia criado em torno do “milagre brasileiro”, “o trem da alegria promete, mete, mete, mete e garante / que o riso será mais barato d’ora, d’ora, d’ora em diante”. O carnaval novamente aparece como metáfora para o conformismo “eufórico” diante da realidade. Euforia que era alimentada pela ilusão de crescimento do país, que se dava pelo consumo de produtos supérfluos, que serviam para entorpecer os

¹⁸ MENEZES, Adélia Bezerra de. *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁹ Ver letra no Anexo 2, p. 155.

²⁰ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981, p. 80.

sentidos e a razão, “ioiôs e colares, e cocares / miçangas e tangas e sambas / para o nosso carnaval”. O consumo continuava na venda dos sonhos e do futuro melhor, “que o sonho será interminável / que a vida será colorida etc. e tal”. Era uma crítica ao presente que não apontava para uma utopia no futuro, para uma realidade melhor, pois os sonhos também já se constituíam em produtos de consumo.

O arranjo orquestral remete aos temas de abertura contagiantes dos programas de auditório, com os aplausos e gritos entre os versos sugerindo a participação do público, que também se constituía de um “comportamento geral”. Considerando que Gonzaguinha recorre bastante à utilização da ironia, o arranjo, a construção melódica e harmônica da canção – em ritmo dançante e alegre, em tom maior – servem para caracterizar e reforçar a sua crítica ao consumo. A letra trabalha com imagens negativas do presente e sem apontar para soluções no futuro.

Ao lado das canções de crítica social, Gonzaguinha também já se expressava por meio de canções românticas, como o bolero *Minha amada doidivana*. Os ritmos latino-americanos, como o bolero, a cumba e a rumba tiveram presença marcante nas rádios brasileiras, em meados da década de 1940. O bolero, principalmente, teria uma influência mais duradoura em muitos compositores e intérpretes da música popular brasileira, sendo uma das referências para o tipo de samba-canção que se produziu nos anos 1950, que passava a ser chamado, também, de sambolero.²¹ As letras, por sua vez, eram extremamente tristes, o que contribuiu para que o gênero também fosse conhecido por “canção de fossa”.²² Entre os expoentes do gênero, estava o gaúcho Lupicínio Rodrigues, por cuja obra Gonzaguinha manifestava admiração. E, embora a literatura sobre a bossa nova muitas vezes a coloque em oposição ao samba-canção e ao bolero, este se constituiu em modelo e influência para vários artistas da bossa nova, como Tom Jobim²³ e Carlos Lyra²⁴. A permanência do bolero na música popular brasileira pode ser percebida também pela referência ao gênero, durante a década de 1970, na obra de outros compositores, além de Gonzaguinha, como João Bosco e Aldir Blanc,

²¹ O gênero samba-canção tem suas origens, pelo menos, desde a década de 1920, com a gravação de *Linda flor (Ai loiô)*, de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, por Aracy Cortes, em 1929.

²² CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996, p. 96-97.

²³ POLETO, Fabio Guilherme. **Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953/1958**. UFPR: História, 2004. 148 fls, p. 125-130.

²⁴ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 96-97.

com *Dois pra lá, dois pra cá* e *Miss Suéter*, esta, interpretada em duo formado por João Bosco e Angela Maria – cantora representativa do gênero de canção romântica da década de 1950 – e Chico Buarque, com *Folhetim*.

A letra de *Minha amada doidivana*²⁵ traz o erotismo das relações amorosas. O tom “amargo” – ou talvez mais denso e dramático – que era atribuído à imagem de Gonzaguinha pode ser observado também nas canções românticas, como essa, que fala de traição e um amor infeliz, sem possibilidades de realização, mas que continuava a fazer sofrer, “quanto mais feres minh’alma / mais me sinto preso a ti (mi amor)”. A vivência de Gonzaguinha, que passa pelas canções ouvidas no rádio, pelas brincadeiras de rua e pela experiência de um menino pobre no morro de São Carlos, está expressa em várias de suas canções, sob diferentes estilos musicais. O clima dramático de *Minha amada doidivana* ecoa os amores infelizes e a solidão dos samba-canções e boleros da década de 1950, mas também traduzem o estado de espírito de quem vivia sob uma ditadura militar. A repressão e a censura atingiam a liberdade de expressão e mutilavam a obra e a alma dos artistas.

Sobre as suas mais recentes canções, que faziam parte desse primeiro disco, Gonzaguinha refutaria a ideia, em janeiro de 1974, de que existiriam fases diferentes em sua música, que estava se tornando mais politizada. Tal distinção não fazia sentido para o artista,

talvez as pessoas estejam percebendo, de uns tempos pra cá, uma politização maior em meu trabalho, mas isso não é real. Toda a música é política. Se ela não se coloca nem contra nem a favor, ela já é, por sua inércia, a favor, o que lhe dá a dupla característica de alienada e alienante.²⁶

A recepção da obra de Gonzaguinha, em determinados segmentos da imprensa, privilegiava alguns conteúdos de suas canções, ressaltando-lhes apenas as críticas sociais, que, como vimos, já estão presentes desde o início de sua trajetória profissional.

Em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, no ano anterior, em 1973, Gonzaguinha dizia-se “consciente”. Para ele, a imagem de cantor amargurado ou agressivo era decorrente de uma audição superficial de seus discos, em que se

²⁵ Ver letra no Anexo 2, p. 156.

²⁶ AJUZ, Christine. Os últimos dias de Luiz Gonzaga Jr. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1974. Caderno B, p. 2.

constrói uma imagem a partir de uma primeira impressão, mal elaborada. O seu disco seria “calmo, sofrido. Na sociedade em geral, o que fica é a primeira impressão. E a primeira impressão é a coisa mais falsa que existe. É a isca, é a felicidade batendo à sua porta, é o verniz.”²⁷ Sem querer despolitizar a discussão sobre as canções de Gonzaguinha, pois muitas expressam um conteúdo de crítica social explícito e manifesto pelas suas próprias declarações em entrevistas, as suas canções também podem ser entendidas pela sua vivência pessoal, pela sua infância, pela relação com o pai, pelos seus dramas individuais e pela percepção dos problemas sociais ao seu redor.

Em seu segundo disco, também intitulado *Luiz Gonzaga Jr.*, lançado em 1974, algumas temáticas já presentes em canções anteriores permanecem, como a crítica à massificação da cultura, retomada em *Uma família qualquer*²⁸. Segundo Gonzaguinha, o repertório deste disco foi o mais afetado pela censura com apenas nove músicas liberadas, entre as vinte músicas que foram enviadas²⁹. Em 1979, quando já havia conseguido liberar várias de suas canções vetadas, como *Comportamento geral*, duas composições desse disco de 1974 ainda permaneciam censuradas.³⁰ Apesar de ter sido bastante atingido pela censura, o que pode ter contribuído para a mudança no teor das composições selecionadas (pois as que constam no disco são as que passaram pela censura), ainda assim o disco é representativo das preocupações sociais e das composições de Gonzaguinha naquele momento.

O arranjo da canção explora o silêncio, sem instrumentos harmônicos conduzindo a melodia, com alguns instrumentos explorando efeitos sonoros em contraponto com a voz, o que dá um clima de suspensão à canção. A linha melódica, de pequena extensão, tem uma inflexão quase falada para apresentar “a família Silva / uma família qualquer”. Os poucos momentos de desenvolvimento da melodia aparecem nos versos “foge da calma do campo pesado / silêncio do ar que polui”, em que a melodia progride por graus conjuntos ascendentes até a nota mais aguda, fazendo coincidir o ápice da condução melódica com o drama da família Silva

²⁷ *apud* ECHEVERRIA, Regina. *Op. Cit.*, p. 162.

²⁸ Ver letra no Anexo 2. p. 156.

²⁹ O disco tem nove canções de Gonzaguinha e uma de seu pai em parceria com Humberto Teixeira, *Assum preto*.

³⁰ As canções de Gonzaguinha ainda censuradas na época dessa entrevista eram: *Silêncio* e *A Festa (La fiesta)*. CENSURA: Pequena antologia da música que não escapou da censura. **Som Três**, n. 1, jan. 1979, p. 63.

descrita pelo eu lírico da canção. Com uma linha melódica que se repete por toda a canção, a progressão ascendente volta a aparecer na quinta estrofe, novamente nos versos que conferem maior carga dramática à canção, “bebe à beira da estrada / as mil maravilhas dos velhos cartazes”, acompanhada pelo baixo caminhante (*walking bass*), em técnica característica do *jazz*.

O carnaval novamente aparece como metáfora para o conformismo e o escapismo. Durante a década de 1970, o carnaval do Rio de Janeiro sofreria profundas transformações que o tornariam um espetáculo televisivo, acirrando o caráter competitivo que sempre existiu. A glória da família Silva – e de tantas outras famílias brasileiras – se realizava apenas durante o carnaval e como um espetáculo para entreter alguns segmentos da sociedade. A interpretação vocal mais intensa, o baixo marcando as subdivisões rítmicas e as improvisações e efeitos na guitarra intensificam a dramaticidade da canção para criticar a massificação da cultura e a ilusão fornecida pelo consumo, principalmente pela televisão, alvo maior de muitas de suas críticas.

Nesse momento, a televisão atingia cada vez mais lares, devido ao incentivo dado pelo regime militar ao desenvolvimento da indústria cultural no país, que beneficiou os meios de comunicação e permitiu a “integração nacional”. Com o desenvolvimento da indústria de bens duráveis e das comunicações, amplia-se a oferta de produtos culturais, segmentando o mercado, buscando atingir públicos diferenciados. Isso se torna possível pela rede nacional de comunicações implantada pelo Estado, bem como pelas condições de desenvolvimento da indústria fonográfica, como da possibilidade de circulação do produto que ela lança.

Alguns fatores que contribuíram para o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, a partir do investimento na área de comunicações podem ser citados: em 1965, é criada a Embratel; o Brasil vincula-se ao Intelsat (sistema internacional de satélites); em 1967, é criado um Ministério das Comunicações; em 1968, é inaugurado um sistema de comunicação por micro-ondas que viabiliza a comunicação entre várias regiões distintas e distantes do Brasil.³¹ Todos esses investimentos facilitaram a integração de todo o país. A televisão, finalmente, encontrava meios e mercado para se desenvolver, o que não tinha sido possível, quando da sua implantação ainda na década de 1950.

³¹ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, p. 118.

As iniciativas do governo beneficiariam vários segmentos da indústria cultural, como a televisão, o setor de publicidade, a mídia impressa e todo o setor editorial (pela política de redução do custo do papel), o cinema e a indústria de discos. É marcante, também, a interação entre os vários meios de comunicação, com o desenvolvimento de um segmento ajudando o crescimento do outro, como a indústria fonográfica, que se beneficia do desenvolvimento do setor publicitário, por exemplo. Tanto para o Estado como para os empresários do setor de comunicações, essa promoção da “integração nacional” era benéfica, pois enquanto os “militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado.”³² E é essa unificação de consciências que Gonzaguinha critica em algumas canções, junto com a massificação da cultura pelos meios de comunicação e a passividade diante das imagens e da realidade.

Em *Pois é, seu Zé*³³, a crítica à televisão se faz por meio do conformismo que ela introjeta nas pessoas, sugerido pelos versos em que a “plateia” aparece aplaudindo e pedindo “bis” e que são enfatizados pela sua repetição na letra, em contraponto com a difícil experiência de vida que é demonstrada. Aqui, a tragédia é dada pelo conformismo utilizado como uma estratégia para enfrentar a realidade, pela sua aceitação, porque, afinal, “a plateia só deseja ser feliz”. Ironicamente, entre as duas estrofes, o eu lírico sugere “te vira / bota um sorriso nos lábios”. A violência é mostrada pelo desespero e aflição do eu lírico, que anda “matando cachorro a grito” e “dando nó em pingo-d’água”. Porém, a violência também se dá pela resignação que a televisão provoca, que transforma as pessoas em “equilibristas”, “malabaristas” ou “comodistas”, que, enquanto se satisfazem com as ilusões vendidas pela televisão, não conseguem enxergar a sua própria realidade para conseguir mudá-la. É a violência exercida pela televisão e a sofrida pelo modelo econômico do país, que produz uma maioria de trabalhadores em precárias condições de vida e que, no desejo de ser feliz, se satisfazem com a ilusão de uma vida melhor que poderia ser acessível a eles, mas não é. A violência atua na existência física e na alma. As repetições da letra e da linha melódica reforçam a ideia de continuidade presente no texto literário. Entretanto, no plano musical, em ritmo de samba, a crítica já não se faz com a mesma intensidade dramática presente em *Uma família qualquer*. A dramaticidade, aqui, é dada pela ironia, sugerida pelo

³² ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, p. 118.

³³ Ver letra no Anexo 2, p. 158.

arranjo e pela interpretação vocal de Gonzaguinha. Na primeira parte, a ironia conduz o arranjo, com os sons distorcidos da guitarra. Na segunda parte, é a bateria que sustenta o ritmo, com a mesma batida sugerindo a continuidade da situação descrita pela letra.

Nesse disco, os temas românticos, tal como apareceram em gravações anteriores, desaparecem. O clima inteiro do disco é mais denso, com letras longas e arranjos elaborados e complexos. O lado autobiográfico, que já aparecera no primeiro disco, em *Moleque*, aparece agora no fado *É preciso*³⁴, em que a extensa letra fala da sua infância nas ruas do morro de São Carlos, onde foi criado pelos padrinhos Xavier e Dina. O clima da canção é triste e a melodia se desenvolve de forma lenta e arrastada, sem alterações no arranjo de seis minutos. Para o crítico musical Tárík de Souza, o disco tinha a “maioria das faixas em ritmos e versos de um arrastado réquiem”, que o tornavam de “audição dura e esforçada”³⁵. A imagem de um cantor que demanda mais atenção na escuta era compartilhada por Aramis Millarch e era uma característica que dava maior importância à obra de Gonzaguinha, que estava na “categoria de compositores de substância, que não busca o sucesso fácil, não faz a comercial concessão ao público.”³⁶

Gonzaguinha faz algumas referências, em suas canções, à madrinha Dina, a quem chama de mãe em *É preciso* e também à sua mãe biológica, Odaleia Guedes dos Santos, que morreu quando ele tinha apenas dois anos. Em *É preciso*, a infância é evocada pelo trabalho contínuo da mãe, Dina, em que o jogo de palavras aproxima a fala da mãe, “labutar é preciso”, à fala do filho, “lutar é preciso”, que percorre toda a canção, em quatro das cinco estrofes. Novamente aparece a crítica às imagens da cidade que alimentam as ilusões de “alegria” e “felicidade” que “vendem barato em qualquer quitanda”, mas que não estão disponíveis porque não podem ser encontradas no “mercado”. Pode-se entender que a luta que é evocada em toda a canção é para mudar essa realidade. Os locais da juventude são também lembrados pela canção com o violão que acompanha os encontros, “violão calado, violão calado / violão cansado, calado, cansado” fazendo referência ao silêncio e

³⁴ Ver letra no Anexo 2, p. 158.

³⁵ SOUZA, Tárík de. Compacto. **Veja**, São Paulo, n. 313, p. 79, 4 mar. 1974.

³⁶ MILLARCH, A. O canto desesperado consciente de Gonzaguinha. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 abr. 1974, p. 4.

não ao som, à voz calada e já cansada. O disco é de 1974, período em que a repressão política e a censura eram mais severas.

A crítica de Gonzaguinha é dada tanto pela sua experiência pessoal como da realidade social que observa. A sua crítica à massificação da cultura e a uma sociedade que se modifica, em seus valores, pelo desenvolvimento da indústria cultural, se dá tanto por uma crítica externa quanto por sua experiência de vida, que é o material básico do trabalho do artista. O seu desencantamento com o mundo, traduzido em algumas de suas canções, é a forma como o artista percebe essa realidade, de viver em uma ditadura militar e ver os seus valores perdendo importância numa sociedade de consumo. No fim, prevalece um certo pessimismo em relação ao futuro e às possibilidades de mudança dessa realidade. Mesmo quando diz que “lutar é preciso”, a canção é triste e arrastada, traduzindo mais uma desesperança e um desejo distante de mudança do que uma perspectiva possível de ser concretizada.

Ainda segundo o crítico Aramis Millarch, referindo-se ao disco de 1974, Gonzaguinha desenvolvia “um trabalho de menor comunicação, embora profundamente consciente, vigoroso, incômodo talvez.”³⁷ A densidade das canções de Gonzaguinha, com letras mais elaboradas, com metáforas e jogos de palavras, construída sobre melodias que não seguiam refrões de fácil entoação afastariam os ouvintes, principalmente aqueles que buscavam uma audição rápida e mais fácil. Para Alberto Moby, Gonzaguinha possuía uma linguagem musical hermética que seria resultante da necessidade de burlar a censura e que acabava por dificultar a inserção dos artistas no mercado, pois o público tinha que ser cada vez mais especializado para entender as suas canções.³⁸ Por outro lado, a censura não era apenas a oficial, mas também a realizada pelas emissoras de rádio e outros veículos de comunicação que não divulgavam a sua obra. Essa interpretação reduz o desenvolvimento criativo de Gonzaguinha a uma reação contra a censura, que, certamente, produzia os seus efeitos nas canções de vários artistas. Mas também desconsidera os conflitos interiores do artista envolvidos no processo criativo. A imagem de um artista que não fazia concessões, que era independente, que se forjou nesse período – e para a qual foram importantes algumas das atitudes de Gonzaguinha –, contribuiu para as cobranças realizadas em fase posterior da sua

³⁷ *Ibidem*, p. 4.

³⁸ MOBY, Alberto. *Op. Cit.*, p. 151.

carreira, quando começa a atingir um público maior, já em 1979, com o disco *Gonzaguinha da Vida* e os lançados na década de 1980.

O hermetismo de Gonzaguinha não era percebido com essa mesma intensidade por André Midani, presidente da Phonogram. Em entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1974, na qual procurava mostrar como a sua gravadora também produzia discos de compositores vanguardistas, dizia não haver restrições para a gravação de discos de artistas considerados herméticos. Como exemplo, cita o disco do suíço Smetak, radicado no Brasil, que dava aulas na Universidade Federal da Bahia, e foi uma influência para Caetano Veloso e Tom Zé. Para Midani, Smetak estaria “inventando música, instrumentos, tem toda uma teoria muito profunda sobre toda essa música clássica de vanguarda.”³⁹ O hermetismo, na concepção de Midani, era uma música com concepções estéticas bastante inovadoras, considerando o universo da música popular brasileira. Entretanto, Gonzaguinha não era considerado por Midani um artista “muito hermético”, nem deixou de gravar os seus discos e inserir-se profissionalmente no mercado fonográfico.

Segundo Gonzaguinha, esse disco, *Luiz Gonzaga Jr. (1974)*, foi um dos que teve mais problemas com a censura,

era dos mais bonitos e foi o mais castigado. Eu levei em frente, mas foi uma barra pesada. Me deu muito desgosto. Pouco depois, fiquei doente, dei aquela parada. Não vou dizer que adoeci com tuberculose por causa da censura, mas certamente a batalha e o desgosto daquela época contribuíram muito.⁴⁰

Esse disco e o de 1973 foram definidos pela jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana como tristes e agressivos, que “se encharcavam de uma tristeza monocórdia, áspera e agressiva, quase como uma pessoa contente com seu posto de mártir. Bela música, incômoda sempre, mas às vezes intolerável”.⁴¹

Já o disco *Plano de voo*⁴², lançado em 1975, era resultante de transformações pessoais, como a doença contraída e agora curada, e do início de um processo de distensão política que estava se desenvolvendo durante o governo do novo presidente, Ernesto Geisel, após a falência do modelo econômico, o

³⁹ MIDANI, André. Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir. *O Pasquim*, n. 242, 19 a 25 fev. 1974, p. 11. Entrevista.

⁴⁰ CENSURA: Pequena antologia da música que não escapou da censura. *Som Três*, n. 1, jan. 1979, p. 63.

⁴¹ BAHIANA, Ana Maria. De silêncio em silêncio. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 155, 24 out. 1975, p. 26.

⁴² GONZAGA JR., Luiz. *Plano de voo*. Rio de Janeiro: Odeon, EMCB 7010.

“milagre brasileiro”. Embora Gonzaguinha ainda continuasse tendo problemas com a censura, os efeitos produzidos nas suas canções eram menores. Para Bahiana, o seu novo disco era “claro e luminoso”⁴³, em que, entretanto, não perdia o seu humor crítico, como em *Tá certo, doutor*.⁴⁴

O samba de breque é o gênero escolhido para a letra que ironiza o sentido do Decreto-Lei n. 1.077, de 1970, que estabelecia a censura em relação à “moral e aos bons costumes”. Nessa canção, o médico (ou um chefe de polícia, também chamado de “doutor”) pode ser considerado a metáfora para os agentes da repressão, que devem vigiar e controlar o homem que está “enfermo”, o “seu nome deve ser anotado / pro seu mal ser vigiado” pois “traz perigo à nossa vida”, dentro de uma lógica que procura atribuir a imagem de “subversivos” aos opositores do regime ou àqueles que se manifestam contrário a ele. Com acompanhamento apenas de violão, a ênfase recai sobre a letra, que ironiza a repressão política e o discurso moralista, que tentam legitimar suas atividades de censura e repressão. O samba é interpretado em uma entoação próxima da fala, em um modo quase falado de cantar, entremeado pelos breques característicos do gênero, que destacam alguns versos da canção, como os finais, em que a atitude perante a ditadura – e seus mecanismos de controle – aparece, ironicamente, como uma submissão e aceitação da situação de repressão, ao mesmo tempo que a denuncia, “não dou amparo, nem guarida / dou guaraná, com formicida / ou até mesmo pesticida / para acalmar minha dormida / não tô a fim de pôr em risco a minha condição”. A ironia de Gonzaguinha se manifesta não só nas letras e, em alguns casos, no arranjo, mas também na interpretação vocal, em que a entoação do canto reforça o sentido irônico do que está sendo cantado. A ironia do último verso, “tá certo, doutor”, está na forma de entoá-lo, que sugere a negação da afirmação feita pela letra.

Entretanto, a sutileza da crítica baseada na ironia – ou na paródia – poderia induzir a um outro tipo de interpretação, oposta à intenção do compositor, e a canção poderia perder o seu sentido crítico, principalmente quando fosse veiculada no rádio. Em entrevista para o jornal Movimento, Gonzaguinha é interpelado sobre o sentido da canção *Meu coração é um pandeiro*⁴⁵, que, segundo o entrevistador do jornal, estaria tocando bastante nas rádios, o que faria com que o sentido crítico da

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴ Ver letra no Anexo 2, p. 159.

⁴⁵ Ver letra no Anexo 2, p. 160.

canção fosse diluído, podendo até funcionar como “ufanismo”. A canção é estruturada em uma paródia sobre alguns símbolos da exaltação do país, mas, para o jornalista, a ambiguidade da letra “é muito sutil e o sentido crítico se perde – quando toca no rádio, pode funcionar para o ouvinte com o sentido contrário.”⁴⁶ Porém, para Gonzaguinha, o que permitiria que a crítica fosse percebida era o seu nome estar ligado à música, isto é, por ser uma composição sua, o sentido seria percebido como crítico e não como ufanista, pois a imagem de Gonzaguinha na mídia era a de um compositor crítico. O sentido não seria dado apenas pela audição da canção, mas pelo reconhecimento da atuação do artista.

Gonzaguinha cita alguns símbolos mistificadores como “terra do povo pacato e gentil”, em que “não há preconceito / o negro tem a alma branca / há uma igualdade sem par”. Embora pretendesse fazer a crítica desses elementos, a canção também podia funcionar como exaltação desses valores, que tornariam o Brasil um país grandioso deitado no berço esplêndido da harmonia racial. Lançada durante o regime militar, já no governo Geisel, a canção poderia ser percebida como exaltação dos valores que o regime também defendia. A interpretação de Gonzaguinha não é irônica, como em outras canções. A sua inflexão é mais séria e a canção é estruturada em ritmo de samba, com a melodia crescendo nos versos em que faz referências a outros sambas de exaltação, que mostram um retrato de um país paradisíaco, valorizando as belezas naturais e a cordialidade e alegria do brasileiro, como “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, composta em 1939, ou “Onde o céu é mais azul”, de Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro, de 1943. Entretanto, o samba bossa nova de Gonzaguinha afasta-se, musicalmente, dos arranjos grandiloquentes desses sambas de exaltação, em que a música também expressava a grandiosidade do país, com sonoridades brilhantes e arranjo conduzindo a um desfecho apoteótico. A interpretação não era mais irônica, como em outras canções críticas. Porém, por outro lado, a subversão do conteúdo da letra (irônica) podia ser percebida pelo contraste entre a letra “exaltativa” e um arranjo que não demonstrasse esse mesmo sentimento de “grandiosidade” e de “exaltação” aos valores brasileiros, mais característico de canções ufanistas.

Gonzaguinha assume as contradições resultantes da sua pesquisa musical, do exercício da linguagem, procurando um maior entendimento da sua obra e uma

⁴⁶ ENTREVISTA com Luiz Gonzaga Jr. **Movimento**, Rio de Janeiro, 29 set. 1975, p. 20.

melhor forma de se comunicar com o público. As contradições aparecem na sua pesquisa formal, na busca de comunicação com o público, em seu posicionamento como artista, em defender uma obra crítica, em alguns momentos, “toda música é política”, mas também em defender que sua música não é apenas crítica ou amargurada, desesperançada. Contradições que parecem surgir como respostas a um momento em que o cenário político cobrava uma atuação mais efetiva do artista. Entretanto, essa postura crítica não ocultava o lado mais lírico do compositor.

O lirismo aparece na canção que dá título ao seu disco lançado em 1975, *Plano de voo*⁴⁷, em que a ironia cede lugar ao desejo de renovação pessoal, “cuidar do novo ovo / a nova cria / o novo dia / o novo / amanhã”, apontando para a concretização dos sonhos. Gonzaguinha canta os seus sentimentos e a realidade que os sufoca, o que produz a ambiguidade – quando utiliza a ironia, principalmente – e a densidade das suas letras. A reflexão existencial, que conduz ao seu aprendizado individual, acompanha a sua reflexão sobre a sociedade, sobre o “laço, arapuca, armadilha” que tentam impedir ou dificultar o seu desenvolvimento e de muitos outros, “quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?”. Para Charles Perrone, “elementos de decisão pessoal, conflito e desejo de reconciliação são preocupações constantes no lirismo musical intensamente subjetivo”⁴⁸ de Gonzaguinha.

As estrofes que falam dessa descoberta, da possibilidade da renovação, estão em um registro mais grave da voz, enquanto o trecho mais agudo da canção é atingido ao mesmo tempo que o voo, efetivamente, se realiza, “pegar a asa morna desse vento sul / voando sempre em bando / sobre os perigos desse imenso mar azul”, mostrando a habilidade do compositor em harmonizar letra e música, com o ápice melódico coincidindo com o momento de maior energia da letra, da concretização do sonho.

Trata-se de uma canção hermética, em que as críticas sociais são realizadas por meio de metáforas, ou de uma reflexão pessoal do compositor? Como Gonzaguinha teve muitos problemas com a censura, principalmente entre 1973 e 1974, pode ter utilizado a chamada “linguagem da fresta” para conseguir expressar-se e driblar a censura. O compositor admitia os efeitos da censura sobre a sua

⁴⁷ Ver letra no Anexo 2, p. 161.

⁴⁸ PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p. 144.

criação em relação ao mercado fonográfico, pois ter canções censuradas poderia conferir maior valor a obras e artistas,

a censura a partir de um determinado momento passa a ser um ponto a mais capitalizado pela própria indústria de disco como se fosse mais um fator de qualidade. Evidente que ela é uma castradora de ideias e que afeta bastante a criação musical.⁴⁹

A afirmação de Gonzaguinha também nos permite compreender como as suas canções de teor bastante crítico podiam encontrar respaldo da indústria fonográfica, já que o artista continuava gravando os seus discos, mesmo quando as suas composições tematizavam os efeitos considerados nocivos da indústria cultural e da massificação da cultura – indo contra os interesses dos meios de comunicação – e faziam críticas à passividade da sociedade face à situação do país. A censura produzia efeitos sobre a canção e, em muitas delas, essa realidade era contestada por Gonzaguinha. Entretanto, outras temáticas também eram valorizadas nas suas composições. Mesmo em meio à ditadura havia a preocupação com o desenvolvimento pessoal. Não só as canções sofriam efeitos da censura e do contexto repressor da época, mas também os seus compositores. Nesse sentido, algumas canções de Gonzaguinha falam da repressão, da censura e da tortura não pela crítica social explícita, mas pelos efeitos produzidos na alma dos artistas e das pessoas. A sua reflexão política caminha lado a lado com a sua reflexão existencial.

2.2 QUERO DE VOLTA O MEU PANDEIRO⁵⁰: O CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DE SHOWS E A REDEFINIÇÃO DA CARREIRA DE IVAN LINS

O chamado Circuito Universitário de *shows* ocorreu, aproximadamente, entre 1972 e 1975, e teve, como um dos principais organizadores, o compositor e empresário de artistas Benil Santos⁵¹. Eram espetáculos produzidos em auditórios

⁴⁹ JAKOBSKIND, Mario Augusto. Censura no Brasil em 1975. **O Pasquim**, n. 343, 23 a 29 jan. 1976, p. 5.

⁵⁰ Canção de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza lançada em compacto simples, em 1973.

⁵¹ Estamos considerando a constituição desse movimento de realização de *shows* voltados para o público estudantil. Um circuito universitário de *shows*, com diferentes propostas, continuou existindo durante as décadas seguintes até hoje, como podemos ver pela iniciativa da gravadora Trama, que

de universidades ou ginásios de esportes – ou, ainda, em alguns casos, quando as faculdades não possuíam auditórios, eram realizados em clubes, como foi o *show* de Gilberto Gil e Jards Macalé, realizado no Tênis Club, de Bauru⁵² –, voltados ao público universitário e com baixo custo de produção, constituindo-se em uma possibilidade bastante rentável para os artistas naquele momento. Não se restringiam ao eixo Rio-São Paulo, percorrendo cidades do interior e outras capitais.

O *show* “Encontro”, de Vinicius de Moraes, Marília Medalha, Toquinho e Trio Mocotó, produzidos por Benil Santos e realizados a partir de abril de 1972, superaram as expectativas iniciais, gerando lucros maiores do que se estivessem sendo realizados em boates – que seriam uma outra opção comercial de realização de *shows* dos artistas naquele período – mesmo com o preço dos ingressos menores, pois o número de estudantes que compareciam aos espetáculos era grande. Segundo Benil Santos, havia a intenção de atingir o estudante “como consumidor de arte”, pois, para ele, seria esse o público preferencial dos artistas com quem trabalhava.⁵³ O que caracterizava o Circuito era o segmento de mercado constituído pelo público universitário e não, necessariamente, a presença de compositores universitários – ou que tenham vivido no ambiente das faculdades e assimilado muitas de suas visões de mundo e concepções artísticas e políticas. Assim, artistas das mais diferentes formações e concepções políticas, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Luiz Gonzaga participaram dos *shows* do Circuito Universitário.

O sucesso desses *shows* também gerou novas possibilidades de divulgação do trabalho para os artistas. Em 1973, a TV Bandeirantes, de São Paulo, transmitiria programas especiais com artistas que participavam do Circuito Universitário, como Chico Buarque, que estrearia o primeiro programa – já gravado e esperando a liberação da censura – em 13 de maio de 1973. Para Roberto de Oliveira, o diretor da nova série idealizada pela emissora e também organizador de *shows* do Circuito, seria uma oportunidade de os artistas mostrarem a sua música “para um público não

desenvolve o projeto Trama Universitário, cujo objetivo principal é “criar um canal de comunicação entre os estudantes do país, as instituições universitárias e a comunidade e, assim, despertar a consciência e o senso crítico de todos”, de acordo com o *site* da gravadora, disponível em: <http://tramauniversitario.uol.com.br/home/index.jsp>. Acesso em: 28/06/2009.

⁵² ESTRADA da fama. **Veja**, São Paulo, n. 218, 8 nov. 1972, p. 95.

⁵³ O LONGO circuito. **Veja**, São Paulo, n. 193, 17 maio 1972, p. 95.

limitado à escassez de espaço dos auditórios e ginásios.”⁵⁴ Os artistas voltavam a ganhar espaço em televisão, podendo ampliar o seu público, o que passaria a acontecer na segunda metade da década, quando os artistas começariam a realizar *shows* mais bem produzidos e destinados a atingir um público maior. Com o desgaste dos festivais de música em âmbito nacional – em 1972 realizava-se o último FIC, pela Rede Globo, que retomaria a fórmula de festivais em 1975, com o Abertura – o Circuito Universitário também acabou funcionando como um novo mercado para os artistas já conhecidos e como possibilidade de lançamento de artistas novos, além de impulsionar outros projetos que pudessem atingir um público maior.

Além de serem lucrativos, os *shows* também funcionavam como um canal de divulgação dos discos dos artistas. Ao gravar seu disco *Elis*, em 1973, a cantora Elis Regina teria produzido modificações na sua concepção estética, também, por razões de ordem comercial. O costumeiro arranjo orquestral foi substituído por um acompanhamento apenas de piano, baixo e bateria. Além de a cantora querer destacar as letras mais do que os arranjos, o disco seria lançado durante sua excursão pelo Circuito Universitário e a artista não queria que o disco ficasse diferente dos *shows*, que o “espetáculo ficasse empobrecido se as músicas divulgadas pelo LP, com acompanhamento orquestral, acabassem apresentadas, ao vivo, com poucos instrumentos.”⁵⁵ Sendo o universitário o público consumidor preferencial desses artistas, era para eles que suas músicas eram orientadas ou era com esse público que os artistas dialogavam.

Entretanto, para o regime militar, o Circuito Universitário de *shows* não era apenas uma saída economicamente viável de realização profissional dos artistas. Era caracterizado, também, como uma atividade “subversiva”. Os estudantes eram bastante visados pelos órgãos de repressão do regime militar. Além da atuação política oposicionista do movimento estudantil, havia uma preocupação com a “educação dos jovens”, pois eles seriam muito vulneráveis a discursos ideológicos contrários ao regime militar e aos valores morais propagados pelo regime e bastante suscetíveis a influências da contracultura sobre o comportamento, principalmente no que diz respeito à sexualidade e às drogas.⁵⁶

⁵⁴ AS PAZES de Chico. **Veja**, São Paulo, n. 244, 9 maio 1973, p. 94.

⁵⁵ AFINADA frieza. **Veja**, São Paulo, n. 257, 8 out. 1973, p. 84.

⁵⁶ FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 187.

Baseado em documentos produzidos pelo DOPS, Marcos Napolitano mostra que, pela ótica dos informantes, a simples participação dos artistas em “eventos patrocinados pelo movimento estudantil”, configurava um ato “subversivo”, que merecia ser vigiado, a partir de uma lógica de controle, típica de regimes autoritários e totalitários, que se estabelecia pela produção da suspeita sobre os artistas. Esses atos poderiam fazer parte de processos acusatórios contra os artistas. Outras atividades, identificadas pelo autor nos “prontuários” produzidos, também eram consideradas “suspeitas”, em grau decrescente de “subversão”, como a “participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil” ou os artistas terem sido participantes ativos do “movimento da MPB” e dos “festivais dos anos 60”, além do “conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa”.⁵⁷

Enquanto a censura se preocupava com o conteúdo expresso pelas obras, a suspeita do DOPS era “produzida pela circulação social do artista em si, para além do conteúdo da obra”.⁵⁸ Assim, os documentos não citam, por exemplo, as canções, mas os *shows* de que os artistas participavam. Para Napolitano, os *shows* do Circuito Universitário passam a ser uma referência constante nos documentos sobre as atividades dos artistas, que se transformam em “inimigos” do regime, sendo Chico Buarque o principal, seguido por “Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins”.⁵⁹ A relação de artistas “inimigos” apresentada por Napolitano mostra que Ivan Lins passara a ser considerado um artista “subversivo”, pelo regime militar, principalmente a partir da segunda metade da década.

Os documentos do DOPS pesquisados por Napolitano mostram que os artistas eram descritos como “subversivos” e “comunistas”, mesmo quando não possuíam qualquer forma de vinculação orgânica a algum partido. Como visto acima, entre as condições que levariam à caracterização dos artistas como “subversivos” era terem alguma participação no “movimento da MPB”. Pela ótica dos órgãos de repressão, o termo MPB era associado a uma posição contrária ao regime militar. Segundo Napolitano, o termo era uma “sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o *pop*), declaradamente crítica ao regime

⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 105.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 108.

militar.”⁶⁰ Para o autor, o processo de construção da sigla MPB, iniciado em meados dos anos 1960, entra em fase de consolidação nos anos 1970, sendo que, nessa década, seria consagrada como “trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime.”⁶¹

Ao utilizar como fontes os prontuários do DOPS, Napolitano mostra que, para os órgãos de repressão, os artistas envolvidos com o “movimento da MPB” eram considerados como “suspeitos” de alguma atividade contrária ao regime militar. E ao discutirmos a produção musical de vários artistas associados à MPB, como Gonzaguinha e Ivan Lins, percebemos que há preocupação com a manifestação de um conteúdo de crítica social em suas canções. Entretanto, observamos que essa não é a única temática privilegiada por esses artistas. Consideramos que essa definição é excludente e não dá conta de explicar o sentido da sigla. No entanto, a definição de MPB como uma produção musical caracterizada como de crítica social e resistência ao regime militar tem-se imposto na pesquisa acadêmica na área das ciências sociais.

Nesse campo de estudos sobre a música popular brasileira a sigla tem suas origens históricas bem demarcadas. Ao propor a discussão, entre vários artistas e intelectuais, do cenário musical brasileiro e das transformações de sentido da expressão, o livro *A MPB em discussão*, lançado em 2006, e que reúne entrevistas realizadas entre 1998 e 2004, assim define a sigla, a partir de um consenso entre “pesquisadores e aficionados da música popular que se cria no Brasil”:

Foi no âmbito dos desdobramentos da bossa nova no início dos anos 60 – com a incorporação pelos músicos da temática política e com o engajamento social de alguns deles –, da proliferação dos programas musicais na televisão e do grande sucesso dos festivais da canção ao longo dessa década, que a Música Popular Brasileira (MPB) surge como instituição e se firma como marca da música brasileira por excelência.⁶²

Essa definição considera o momento em que surge a sigla MPB, destacando o componente ideológico que orienta a sua criação, no final da década de 1960.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

⁶¹ NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 25/08/2006, p. 7.

⁶² NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Org.) **A MPB em discussão**: entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 9.

Entretanto, percebemos que na década de 1970 o seu sentido torna-se bastante impreciso e ambíguo, embora o termo apareça em vários livros, artigos de jornais e críticas musicais da época. Se nos anos 1960 emerge em meio a um debate sobre a modernização da música popular brasileira e a sua função social, na década seguinte, a sigla aparece como um conceito totalitário e hegemônico, que procura abarcar as produções consideradas de mais qualidade estética, na ótica de determinada crítica especializada que as avalia. Assim, MPB é caracterizada a partir de uma perspectiva mais ideológica que estética, sendo difícil atribuir critérios musicais bem delineados para tentar defini-la. Esse aspecto tem sido reconhecido pelos pesquisadores. Para Napolitano, a instituição da sigla MPB se dá “muito mais em nível sociológico e ideológico”⁶³, sendo difícil estabelecer critérios estéticos a ela. Por outro lado, o seu significado não é compartilhado de forma homogênea entre críticos e artistas, nem tampouco podemos afirmar que entendida com o mesmo sentido pelo público receptor.

A partir da teoria da recepção, Marta Tupinambá de Ulhôa procura entender o significado da expressão MPB pelo uso que os ouvintes fazem dela. A autora realizou uma pesquisa, no segundo semestre de 1997, com pessoas que diziam gostar do gênero para descobrir o que esses “fãs” concebiam como MPB, ou seja, como o termo era percebido por aqueles que se diziam seus admiradores e conhecedores. Segundo a autora, o resultado da pesquisa não teve consistência estatística devido à heterogeneidade das respostas, com vários artistas de produção musical bem diferentes sendo identificados com a MPB. Essa heterogeneidade mostra a abrangência do seu significado, que não se restringe a composições com preocupações políticas ou propostas de inovações estéticas.

Baseando-se na semiótica, a autora considera a música um “sistema de comunicação partilhado por uma dada sociedade”. Como outros signos, comporta um significante, expresso pelo arranjo, letra, melodia, etc., e um significado, que diz respeito a práticas sociais. Esses dois aspectos, “duas metades de uma mesma moeda”, devem ser levados em consideração para entender como determinada obra musical é percebida pela sociedade.⁶⁴

⁶³ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2001, p. 13.

⁶⁴ ULHÔA, Marta Tupinambá. “Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música popular brasileira”. In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, México, 2002, p. 1-18. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/articulos/Ulhoa.pdf>>. Acesso em: 25/08/2006, p. 8.

Em outro artigo, anterior a esse, Ulhôa faz algumas considerações que também julgamos importantes para a nossa discussão. Além da dificuldade em trabalhar com o termo MPB, pela sua ambigüidade, pois o seu uso varia com diferentes grupos sociais, que lhe atribuem significados diversos, a autora também aponta para a dificuldade em provocar “uma ruptura epistemológica em relação a práticas do nosso próprio cotidiano expressivo”, pois a MPB seria um “gênero” hegemônico entre pesquisadores da área musical.⁶⁵

Apontaríamos também mais uma dificuldade em tentar conceituar o termo, que seria a sua permanência até hoje e as transformações de sentido que foi e vem sofrendo. A pesquisa empreendida por Ulhôa foi realizada no ano de 1997 e a perspectiva da autora é deslocar a ênfase de uma “tendência sociológica para uma aproximação mais antropológica”, que considere a percepção dos ouvintes da MPB.⁶⁶ A definição de Napolitano privilegia o surgimento da expressão e o sentido que lhe é conferido pelos seus criadores, no final da década de 1960. Entretanto, parece aprisionar esse significado desconsiderando tanto a recepção do termo pelo público receptor – embora o faça quando discute como a MPB era vista pelos órgãos de vigilância – quanto as mudanças operadas pelos produtores de sentido, que seriam, da mesma forma que no final da década de 1960, os críticos musicais, artistas e intelectuais. Os artigos e a proposta de Ulhôa nos interessam pela metodologia que a autora propõe para buscar categorias analíticas para o estudo da música popular brasileira e pelas discussões que sugere ao buscar compreender a expressão MPB. Entretanto, procuramos, nessa dissertação, apreender o seu sentido durante a década de 1970.

A partir da fala de alguns dos agentes históricos que atuaram na divulgação da expressão MPB, principalmente na década de 1970, podemos perceber que a participação política é apenas um dos elementos constituintes da sigla. Entretanto, tem sido privilegiado, pela pesquisa acadêmica no campo das ciências sociais, o conteúdo político, o que tem contribuído para construir uma memória que atribui apenas aos compositores da MPB um posicionamento contrário ao regime, expresso

⁶⁵ ULHÔA, Marta Tupinambá. “Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular”. In: **Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, Bogotá, 2001, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ulloa.pdf>>. Acesso em: 25/08/2006, p. 6.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 5.

em suas canções. O historiador Paulo César de Araújo⁶⁷ questionou essa interpretação apontando o silêncio imposto a toda uma geração de artistas que, durante a década de 1970, obtinha índices expressivos de vendas de discos e que também produziam canções que podem ser consideradas de crítica social.

A obra de Gonzaguinha e Ivan Lins nos parece significativa para entender o processo de construção musical da sigla na década de 1970. Ambos eram identificados como artistas da MPB, pela imprensa, como na crítica de Julio Hungria, em maio de 1971, quando Ivan Lins era criticado por ter se desvirtuado do objetivo inicial de “virar a mesa da MPB 68/70”, conforme já discutido anteriormente.⁶⁸ Naquele momento, Ivan Lins também era acusado de “alienado” por um segmento da crítica, pois as suas canções tinham grande influência da *soul music* e não continham elementos que fossem identificados como críticos ao regime militar. A definição de MPB como sendo uma música “crítica ao regime militar” não é suficiente para explicar esse conceito, pois nem o termo era percebido de forma homogênea entre os críticos, na imprensa – embora o fosse pelos órgãos de repressão, considerando os documentos produzidos pelo DOPS – nem tampouco as canções produzidas por alguns artistas, no caso em discussão, Gonzaguinha e Ivan Lins, podem ser reduzidas a essa tipologia, dada a diversidade de temas e gêneros desenvolvidos por eles. Por isso, neste capítulo, optei por não utilizar o termo MPB. O termo será citado, quando for o caso, em decorrência da sua presença nas fontes que estão sendo utilizadas.

Gonzaguinha e Ivan Lins são oriundos do meio universitário e começaram a carreira participando do Festival Universitário da Canção Popular da TV Tupi, então era natural que seguissem o Circuito Universitário de *shows* e supusessem que aquele fosse o público das suas canções. Entretanto, Ivan Lins, ao tornar-se um “ídolo de massas” e passar a cultuar a *soul music* teria se afastado das temáticas e referências musicais preferidas pelos universitários, principalmente os da esquerda ligada ao PCB. Após ter ficado cerca de um ano sem gravadora, Ivan Lins retoma as suas gravações com o disco *Modo Livre*, com estética bem diferente da dos discos anteriores, tentando se reaproximar do público universitário. Para isso, teria redirecionado a sua carreira, incorporado canções “de conteúdo crítico à situação

⁶⁷ ARAÚJO, Paulo César de. *Op. Cit.*, 2005.

⁶⁸ HUNGRIA, Julio. Crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 e 10 maio 1971. Caderno B, p. 6.

política e social brasileira.”⁶⁹ Para Paulo César de Araújo, que mostra como os artistas que não se posicionavam contra a ditadura eram hostilizados pela classe estudantil e alguns meios de comunicação de esquerda, como o jornal O Pasquim, seria difícil Ivan Lins prosseguir a sua carreira, “atuando numa faixa de público de classe média e formação universitária – que estava em franca oposição ao governo militar”⁷⁰. Para o autor, era necessário modificar o seu repertório e a sua postura.

A intenção de mudar sua imagem e o seu repertório foi bastante enfatizada por Ivan Lins. Durante a década de 1970, o artista fez várias declarações afirmando que, durante a primeira fase da sua carreira, era menos informado sobre a realidade social do país e reconhecia a sua inexperiência para lidar com a “máquina”, que o pressionava por resultados rápidos. A parceria estabelecida com Vitor Martins, que começa nesse disco, é considerada, pelo compositor, um divisor de águas na sua carreira, não só pelas novas temáticas que seriam exploradas, mas pela ajuda na reformulação da sua própria imagem e de transformações na sua carreira. Essa reformulação seria mais efetiva com os discos lançados a partir de 1977, que acabariam tendo uma melhor recepção pelo público ao qual se destinavam e que serão discutidos no próximo capítulo.

A canção *Abre alas*⁷¹ é a primeira canção da dupla e consta do disco *Modo Livre*⁷², lançado em 1974. Costuma ser citada, pela literatura, como a mudança na sua trajetória para a inclusão de um conteúdo contestador à ditadura e à censura, “encoste essa porta que a nossa conversa não pode vazar / a vida não era assim, não era assim”. A canção não faz uma crítica de denúncia social, mas, em um tempo sombrio, adverte que “já está chegando a hora” para a folia, para a alegria, apontando para uma “utopia”, em que o carnaval é identificado a uma metáfora para esse futuro melhor – tema bastante frequente na música popular brasileira, em que aparece o “topos do Carnaval como o lugar privilegiado do encontro e da comunicação, que se fecha com a Quarta-feira de cinzas”.⁷³ A metáfora também era apropriada pela canção engajada da década de 1960, em que a quarta-feira de cinzas simbolizava a ditadura, enquanto o carnaval era identificado com a utopia de

⁶⁹ SCOVILLE, Eduardo Henrique L. M. *Op. Cit.*, p. 127.

⁷⁰ ARAÚJO, Paulo César de. *Op. Cit.*, 2005, p. 289.

⁷¹ Ver letra no Anexo 2, p. 162.

⁷² LINS, Ivan. *Modo Livre*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 103.0092. O título do disco faz referência ao conjunto musical *Modo Livre*, que acompanhava Ivan Lins e Gonzaguinha.

⁷³ MENEZES, Adélia Bezerra de. *Op. Cit.*, p. 49-50.

um país livre e democrático. Sem a influência da *soul music*, do samba-rock ou da pilantragem, musicalmente as canções estão mais próximas da estética da bossa nova e do *jazz*, que já estavam presentes em canções de discos anteriores, e também procuram se aproximar da tradição da música popular brasileira, pela releitura de antigos sambas, como *General da banda*, *A fonte secou* e *Recordar é viver*. Essa aproximação com a tradição musical brasileira também pode ser percebida pelo título da canção, que lembra a primeira marcha carnavalesca, composta por Chiquinha Gonzaga, em 1899, *Ô abre alas*, dedicada ao Cordão Rosa de Ouro e que foi sucesso na primeira década do século XX, tornando-se um símbolo do carnaval carioca.

As canções que falam do amor continuam presentes, como em *Tens*, “tens na minha dor tua melodia / tens na minha sombra tua moradia / tens no quarto um cão vigia, tens a valentia / mas só na minha morte então terás tua calma”, em *Desejo* ou ainda no samba *Essa maré*. As três canções são em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, ainda o letrista da maior parte das canções do disco. Entretanto, essas canções se afastam dos motivos das primeiras baladas, que se constituíam mais em declarações de amor, sem aprofundar-se na apreciação dos sentimentos envolvidos numa relação amorosa.

Segundo declarações de Ivan Lins, por volta de 1973, ele “andava macambúzio, pressionado pelos modismos consumísticos”, de um lado, e pelas “cobranças de qualidade e conteúdo”, de outro.⁷⁴ Essas cobranças eram bem visíveis nas páginas do jornal O Pasquim, em vários artigos ou tiras de humor que ironizavam o programa Som Livre Exportação, chamando-o de “Soul Livre Importação”, e Ivan Lins de “Ivan Méier” ou “Ivan Madureira”. Entre as várias cobranças, é exemplar a entrevista – já discutida anteriormente – concedida por Ivan Lins ao jornal O Pasquim e publicada em 6 de novembro de 1972.⁷⁵ O cantor-compositor, depois de pressionado pelos entrevistadores, assume a sua condição de “alienado” por ter participado do V FIC, em 1970, quando ficou em segundo lugar com a canção *O amor é o meu país* e por dar preferência a temáticas românticas nas suas canções e não retratar a realidade social do país. Além da cobrança por um conteúdo político em suas canções, havia, também, a cobrança por qualidade, pois várias críticas ao seu trabalho eram dirigidas ao parceiro letrista Ronaldo

⁷⁴ CHRYSÓSTOMO, Antônio. Livre do sucesso. *Veja*, São Paulo, n. 466, p. 125, 10 ago. 1977.

⁷⁵ LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. *O Pasquim*, n. 174, 6 nov. 1972. p. 9-12. Entrevista.

Monteiro de Souza, considerado fraco, e também à padronização musical que seria resultante da sua excessiva exposição no mercado.

Essas cobranças eram frequentes nos anos 1970 – e também na década anterior – e serão abordadas no próximo capítulo, em que discutiremos as chamadas “patrulhas ideológicas”. Em duas faixas do disco *Modo Livre*, podemos perceber referências a essas cobranças. O samba *Deixa eu dizer*⁷⁶, em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, pode ser entendido como a expressão da vivência dos dois artistas em relação às cobranças que sofriam, “deixa, deixa, deixa / eu dizer o que penso dessa vida / preciso demais desabafar”. O sofrimento descrito, suportado “de face mostrada e riso inteiro” pode ser compreendido pela repressão, censura e medo causados pelo regime militar, como também pelas dificuldades em conseguir o reconhecimento da obra perante a crítica, “se hoje canto o meu lamento / coração cantou primeiro / e você não tem direito / de calar a minha boca / afinal me dói no peito / uma dor que não é pouca”. Entretanto, a temática da canção também pode ser entendida como derivada do romantismo bastante presente nas canções da dupla. O sofrimento pode ser também o da desilusão amorosa. O lamento que o eu lírico da canção se permite expressar vem do coração, que “cantou primeiro”, que sentiu antes a dor, “que dói no peito”. Cobranças de ordem estética e política, censura e repressão exercidos pelo regime militar, dificuldades nos relacionamentos, necessidade de reconhecimento, questões referentes ao campo da política *stricto sensu* e ao das sensibilidades não se excluem e podem coexistir nas canções de Ivan Lins.

Em entrevista concedida ao jornal “A notícia”, em 24 de novembro de 1973, Ivan Lins novamente comenta os compromissos que teve que assumir com “público, produtores, etc.”, que o obrigaram a produzir “coisas não tão espontâneas” como gostaria de fazer. Depois de afirmar que tinha parado para refletir sobre a sua trajetória pessoal e artística, declara: “Agora parei pra pensar e resolvi que era hora de me voltar para mim mesmo. Hoje faço o meu trabalho sem aquela preocupação em vender discos, pois cheguei à conclusão de que as pessoas devem gostar de mim como sou.”⁷⁷ Nessa entrevista, Ivan Lins já está fazendo uma análise da primeira fase de sua obra, em que teria se submetido às pressões comerciais para

⁷⁶ Ver letra no Anexo 2, p. 163.

⁷⁷ IVAN Lins: as coisas acontecem cada vez menos na nossa música. **A notícia**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1973, p. 1.

desenvolver o seu trabalho. As suas declarações são significativas para entender as várias formas de pressão e cobranças com que teve que lidar durante a sua trajetória, principalmente no início de profissionalização e na fase de consolidação de sua imagem como artista.

Apesar de destacar-se como compositor de música, Ivan Lins fez algumas letras, como no samba *Chega*⁷⁸. Sob a forma de uma canção de amor dedicada a alguém que o faz sofrer por causa das atitudes egoístas – que pode ser um ciúme em relação a um envolvimento amoroso que o quer isolado da convivência com as demais pessoas, como as “egoístas decisões” das gravadoras e da “máquina”, como ele costumava citar, que não permitiam que desenvolvesse plenamente a sua habilidade profissional – Ivan Lins declara sua rejeição a essa situação afirmando que precisa “falar coisas ruins e coisas boas / botar meu coração na mesa / as pessoas têm que gostar de mim / como eu sou / e não como você quer que eu seja”. A temática desenvolvida é, novamente, o sofrimento vivenciado pela dificuldade em poder se expressar e conseguir ser aceito. Musicalmente, a composição é um samba com influência do *jazz*, reforçado pelo solo de saxofone no meio da canção e o contracanto com a voz, na parte final da canção. Nos seus dois discos pela nova gravadora, RCA, é marcante a influência do *jazz* na obra de Ivan Lins. Nesse sentido, a sua obra pode ser caracterizada pela incorporação de gêneros estrangeiros, como *soul* – num primeiro momento – e *jazz*, a gêneros brasileiros, como o samba.

A influência do *jazz* estará bastante presente no disco *Chama acesa*, lançado em 1975, – ainda uma transição para os próximos discos de Ivan Lins, quando a sua parceria com Vítor Martins se consolida – junto com as mudanças na temática de suas canções. Nesse disco, não há uma canção que tenha sido considerada engajada pela crítica ou que tenha marcado a sua trajetória artística, como *Abre alas*.

O samba *Palhaços e reis*⁷⁹, composto em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, retoma as imagens de carnaval para falar da festa, da liberdade, da felicidade, “quando o ano acabar / fevereiro raiar / vou rasgar a minha fantasia / vou pular, vou ser eu / vou cantar, vou ser eu / vou sorrir, vou ser eu / vou morrer dentro da folia”. Essa é uma metáfora bastante recorrente na música popular brasileira, que

⁷⁸ Ver letra no Anexo 2, p. 163.

⁷⁹ Ver letra no Anexo 2, p. 164.

associa o carnaval a um momento utópico de realização, de suspensão da dura realidade do dia-a-dia, e foi bastante utilizada em canções compostas após o golpe militar, como *Sonho de um carnaval* e *Quando o carnaval chegar*, de Chico Buarque, ou *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Essa última, embora tenha sido composta e lançada antes do golpe militar acabou sendo ressignificada devido à sua utilização durante o musical *Opinião*, entre os anos de 1964 e 1965, para descrever o sentimento de frustração perante o golpe, com o carnaval representando o otimismo pelas reformas e mudanças sociais que o país poderia ter implementado, e a quarta-feira de cinzas traduzindo o clima de decepção e tristeza que se instalou com o regime militar. O encerramento do carnaval, com a quarta-feira de cinzas, representa o fechamento da possibilidade de encontro e de felicidade. A fantasia não é a alegoria carnavalesca, de pierrô, colombina, ou outras, lembradas em vários sambas e marchas carnavalescos, mas o subterfúgio necessário para levar a vida no dia-a-dia, em que é preciso tornar-se outra pessoa, vestir uma máscara para poder enfrentar a realidade.

A letra trabalha com imagens semelhantes às de *Abre alas*: o carnaval e a folia como espaço de conagração, de realização. Musicalmente, a canção, em tom menor, inicia-se como uma balada, com solo de flauta, que cria um clima melancólico como preparação para a entrada da voz e da bateria marcando o ritmo de samba, que fala da festa já acabada, quando a fantasia é vestida “com palhaços e reis / vou viver o meu dia-a-dia”. Nessa canção, é enfatizada a efemeridade do carnaval, quando são poucos os dias em que se pode viver plenamente, o que confere à canção um tom melancólico, presente também no arranjo. Melancolia que é uma característica de muitos sambas carnavalescos. De acordo com Edigar de Alencar, os gêneros tradicionais do carnaval carioca, a marchinha e o samba, consolidaram-se no final da década de 1920 e início da de 1930 e, enquanto a marchinha comentava fatos e costumes da época, de maneira alegre e bem-humorada, o samba tornava-se sentimental e romântico. Segundo o autor, “o samba é poético ou filosófico; a marcha é caricatural e gargalhante, brejeira e maliciosa”.⁸⁰ Entretanto, a melancolia ou os sentimentos de tristeza, saudades e amores desfeitos eram cantados em arranjos alegres, propícios à festa momesca, como no sucesso do carnaval de 1933, o samba *Agora é cinza*, de Bide e Marçal, que, na gravação de

⁸⁰ ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979, p. 46.

Mario Reis e Diabos do Céu, a letra “você partiu / saudades me deixou / eu chorei / o nosso amor foi uma chama / que o sopro do passado desfaz / agora é cinza / tudo acabado e nada mais” é cantada festivamente, de maneira alegre e jocosa, ao som dos instrumentos de percussão.

A canção *Palhaços e reis* aproxima-se de uma tradição presente na música popular brasileira ao falar do carnaval, mas, ao contrário das marchinhas e sambas carnavalescos, a melancolia dá o tom também no arranjo. As letras de Ronaldo Monteiro de Souza também passam a tratar dos temas de amor sob uma perspectiva diferente da das suas primeiras canções com Ivan Lins, em que os conflitos e o sofrimento podem ser entendidos não são só como decorrentes das experiências sentimentais, mas também do contexto social, “me dói, me dá pena / saber o que a vida nos faz / destrói, desacata / maldiz e maltrata / o ano inteiro”.

A canção foi gravada, um ano antes, pelo MPB-4, em seu disco também intitulado *Palhaços e reis*. O conjunto iniciou sua carreira como o Quarteto do CPC e, após o golpe de 1964, mudou o nome para MPB-4 e caracterizou-se, durante o regime militar, por produzir discos e *shows* contestadores à ditadura, enfrentando problemas com a censura na seleção de suas canções. Embora essa canção trabalhe com algumas das imagens das canções que eram consideradas de conteúdo político pela crítica e que costumam ser classificadas como engajadas pela literatura e pela historiografia, ela não aparece citada como tal. A atribuição do significado de engajamento a determinadas obras, pela historiografia e mesmo pela crítica da época, parece orientar-se pelo lugar social do artista e pela determinação de quem seriam os artistas relacionados a uma produção cultural considerada “mais elevada” e importante no cenário artístico, conforme argumenta Paulo César de Araújo ao mostrar como a chamada “música cafona” também poderia ser entendida como uma canção de crítica social. As letras de Ronaldo Monteiro de Souza eram muito criticadas por seu valor artístico “duvidoso”, de qualidade inferior, como “sendo ainda os pecados de Ivã”.⁸¹

Para Ivan Lins, o disco *Chama acesa* era um trabalho experimental que procurava retomar a liberdade de criação artística que tivera no início de sua carreira, antes do seu envolvimento com a “máquina”, com a experiência no programa Som Livre Exportação. O disco representava uma tentativa de reencontrar

⁸¹ HUNGRIA, J. O *Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 173, 30 out. 1972, p. 18.

o seu público e redefinir a sua carreira, “quero aquele [público] que tenha capacidade de entender a minha forma de sentir e pensar a música”.⁸² Esse disco e o anterior representam um momento de transição na carreira de Ivan Lins, quando já passa a compor com Vítor Martins e a procurar novas formas de expressão, que ficarão mais evidenciadas nos próximos discos, lançados a partir de 1977. Ivan Lins passa a ter uma preocupação maior com a temática social e com uma pesquisa musical que valorize os gêneros identificados com uma tradição da música popular brasileira, conforme pode ser percebido em declarações dadas em entrevistas e nas suas canções. Entre os anos de 1972 e 1979, aproximadamente, encontramos entrevistas de Ivan Lins, depoimentos e declarações sobre a sua obra e uma constante reavaliação da sua carreira, dos “erros” e “equivocos” de quando foi submetido à “engrenagem da tão falada máquina de consumo.”⁸³ A década de 1970 se caracterizou, também, por uma intensa discussão sobre a arte, a função social do artista e o seu papel de contestação ao regime militar, principalmente entre a imprensa alternativa, em que se destacam os jornais *O Pasquim*, *Movimento* e *Opinião*, que foram consultados para essa pesquisa. Essa discussão, que já existia desde a década anterior, foi denominada de “patrulha ideológica” e será discutida no próximo capítulo.

⁸² SOUZA, Valdir Moura de. Um tiro no escuro. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 302, p. 38, 3 mar. 1976.

⁸³ CHRYSÓSTOMO, Antônio. Livre do sucesso. **Veja**, São Paulo, n. 466, p. 125, 10 ago. 1977.

3 *PATRULHANDO (MASMORRA)... PATRULHANDO (MARA): OS ANOS 1970 E SUAS PATRULHAS*¹

Como já vimos, em relação à obra de Ivan Lins, passa a ser frequente, em determinados segmentos da imprensa, a cobrança por uma postura mais crítica do artista em relação ao regime militar e por uma obra que expressasse a realidade social. As canções do início da sua carreira, marcadas pela influência da música estrangeira, principalmente a *soul music*, e com uma temática que privilegiava o romantismo eram consideradas “comerciais” e compostas de acordo com a lógica do mercado. Na entrevista com Carlos Diegues, publicada em O Estado de São Paulo, em 31 de agosto de 1978, intitulada “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”, o cineasta cria a expressão “patrulhas ideológicas”. Alguns dias depois, em 3 de setembro, o Jornal do Brasil republica, na íntegra, a entrevista, mas agora com um novo título, em letras maiúsculas, que enfatiza a nova expressão e contribui para incentivar a polêmica sobre o tema: UMA DENÚNCIA DAS PATRULHAS IDEOLÓGICAS.²

Embora o fenômeno das cobranças ou “patrulhas” fosse mais antigo, seria no novo contexto de “abertura política”, sob a forma de uma “distensão lenta, gradual e segura” vivida pelo país a partir de 1974, que se romperia um certo consenso entre as esquerdas e se procederia a uma reavaliação de alguns dos seus pressupostos políticos.³ Para Marcos Napolitano, essa polêmica sobre as “patrulhas ideológicas” deve ser entendida como “sintoma de uma crise maior; um dos últimos debates internos das esquerdas”.⁴ Era um efeito do processo de “abertura política” no campo cultural e um esgotamento do modelo de arte engajada como defendida na década anterior, que se realizava a partir do conceito de nacional-popular, como também uma crítica e revisão à atuação do PCB, que orientava essa produção engajada. É nesse cenário político que são produzidas transformações nas canções

¹ Títulos de duas canções de João Bosco e Aldir Blanc, alusivas às chamadas patrulhas ideológicas e odaras dos anos 1970.

² PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **Patrulhas ideológicas Marca Reg.**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 8.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. “O caso das ‘patrulhas ideológicas’ na cena cultural brasileira do final dos anos 1970”. In: MARTINS FILHO, João Roberto. (Org.) **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EdUFSCAR, 2006, p. 39.

de Ivan Lins, com maior expressão de conteúdos políticos, e nas de Gonzaguinha, com maior expressão dos sentimentos e emoções.

Se a expressão “patrulhas ideológicas” era nova, o clima de cobrança já era manifesto na cultura brasileira e sentido por vários artistas e podia ser percebido nos “jornais, nas revistas, nas entrevistas, nas obras, nas discussões sobre as obras, etc.”⁵ Tendo como enfoque a sua arte, Cacá Diegues discute a relação entre cinema e mercado, o culto ao Cinema Novo e a instrumentalização política da arte. Discordando daqueles que querem o “cinema como instrumento para outra coisa”, e também posicionando-se em relação às críticas recebidas pelo seu filme *Xica da Silva*, Diegues declara:

Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de polícia ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência.⁶

Nos meses seguintes, entre o final de 1978 e início de 1979, vários jornais e revistas de circulação nacional publicaram artigos e entrevistas com artistas, jornalistas e intelectuais, que estimularam o debate sobre as “patrulhas”. Essa discussão acalorada renderia outras expressões, como as “patrulhas odaras”, que se contrapunham às “ideológicas”, numa referência explícita à canção de Caetano Veloso, *Odara*, lançada no disco *Bicho*, de 1977, “deixe eu cantar / pro meu corpo ficar *odara* / minha cuca ficar *odara* / deixe eu cantar / que é pro mundo ficar *odara* / pra ficar tudo joia rara”. Segundo Wally Salomão, que teria ensinado a expressão *odara* para Caetano Veloso, ela era utilizada, pela comunidade negra de Itapuã, Salvador, onde morava, para referir-se a algo que é bom, que é positivo, que é bacana.⁷ E é com esse sentido que é incorporada pela letra da canção, pro corpo ficar “bacana”, a pessoa “sentindo-se bem”, pra “cuca” e o mundo ficarem “legais”.

Para um segmento da crítica, mais ligada a uma proposta de canção com conteúdo político explícito de contestação ao regime militar, essa temática era considerada inadequada, “alienada” e escapista num momento de repressão política, por propor a fuga da situação e não a contestação ou a proposta de

⁵ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Op. Cit.*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 134.

transformação da sociedade. As atitudes de Caetano Veloso e Gilberto Gil receberam críticas de jornalistas que reclamavam que eles fizessem discos para dançar – Caetano Veloso, com *Bicho*, e Gilberto Gil, com *Refavela*, em que cantava, na canção *Aqui e agora*, que “o melhor lugar do mundo / é aqui e agora” – ou que se declarassem sem interesses por assuntos políticos. Como era possível pensar em dançar em “tempos sombrios” como os da ditadura militar ou ainda achar que aqui, nesse momento, era o “melhor lugar do mundo”? Segundo Paulo César de Araújo, as críticas às canções de Caetano e Gil eram feitas considerando-se, não apenas aspectos estéticos, mas, também, os seus comportamentos, as atitudes e posições políticas.⁸

O livro *Patrulhas Ideológicas Marca Reg.* captou esse debate a partir de entrevistas com vários artistas e intelectuais, que seriam, segundo os organizadores, “representativos das mais diversas posições e papéis na área da produção cultural”.⁹ Nas entrevistas, fica evidente uma disputa pela hegemonia dentro do campo de criação artística e uma crise no pensamento da esquerda, com os entrevistados defendendo diferentes concepções de atuação política, nem sempre consideradas legítimas por uma esquerda mais “tradicional” ou “ortodoxa”, como a politização do cotidiano, com a adoção de uma nova agenda política, que deveria incorporar novas questões, como o feminismo, a sexualidade, entre outras.

Para Luiz Carlos Maciel, na década de 1970, o engajamento deixou “de ser político, coletivo, dentro dos quadros, e passou a ser um engajamento pessoal, individual, existencial, psicológico”¹⁰. A valorização do corpo, do prazer, do lúdico, de uma outra forma mais intuitiva de se relacionar com o mundo e de compreender a realidade, e a politização do cotidiano eram temas defendidos por Caetano Veloso e Gilberto Gil e se encaixavam nessa nova proposta de engajamento defendida por Maciel, que era uma postura política que não pertencia a um sistema de valores definido e já programado, a “arte em si, sem compromisso político, pode ter uma função social mais profunda e mais eficaz do que qualquer posição política definida.”¹¹ Entretanto, essa postura estética e política não era aceita no campo da esquerda marxista e do nacional-popular.

⁸ ARAÚJO, Paulo César de. *Op. Cit.*, 2005, p. 272-3.

⁹ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

As cobranças por uma obra com um conteúdo político explícito já podiam ser percebidas no início da década de 1970, nas páginas do jornal O Pasquim. Podemos identificar essa cobrança ou “patrulha” nos cartuns de Henfil publicados no Pasquim. Em edição de novembro de 1970, o seu personagem Fradinho criticava o cantor Wilson Simonal, fazendo referências ao seu estilo de interpretar e a algumas canções divulgadas naquele ano, que faziam referências ao regime militar, como *Que cada um cumpra com o seu dever*, de sua própria autoria e que tinha esse verso repetido insistentemente na canção. Em *Brasil, eu fico*, composta por Jorge Ben, ele respondia ao *slogan* da ditadura, “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O Cabôco Mamadô, personagem criado por Henfil, “chupava o cérebro” e colocava no seu “cemitério dos mortos vivos” vários artistas e intelectuais que não se identificassem com uma postura crítica ao regime militar. Por lá passaram Wilson Simonal, Nara Leão, Elis Regina, Dom e Ravel, e outros, entre os anos de 1970 e 1972.

Para a maioria dos entrevistados essas cobranças dos artistas por um posicionamento político, de contestação e denúncia da realidade social, já existiam desde, pelo menos, o início da década de 1960. A chamada “patrulha ideológica” foi identificada, pelo autor da expressão, Cacá Diegues, e muitos dos que se opuseram a ela, com a esquerda marxista-leninista, herdeira do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE). A produção do CPC, e de artistas vinculados a ele, era caracterizada, por alguns dos seus opositores, como uma “arte revolucionária” esteticamente pobre, baseada no realismo socialista, que restringia a atividade política do artista a concepções rígidas e bem delimitadas, que excluía vários temas da agenda política da esquerda.¹² A “patrulha odara” surgia como uma oposição a essa “patrulha ideológica”, que, para Maciel, era definida como uma apreensão intuitiva do real, em oposição a um sistema ideológico programático, com valores bem definidos e preconcebidos.

O letrista Aldir Blanc identificava essa disputa entre as patrulhas “odara” e “ideológica” como remanescentes de uma discussão já existente desde os tempos dos festivais da TV Record, nos anos 1960. Segundo ele, tratava-se de uma “luta

¹² Essa associação do CPC a uma produção esteticamente rígida foi um discurso assumido por muitos dos seus opositores e o que estamos procurando evidenciar aqui é o debate entre posicionamentos políticos e estéticos distintos. Contudo, como nos mostra Miliandre Garcia de Souza, podemos ver que o CPC e alguns de seus artistas integrantes não possuíam essa visão política e estética tão esquemática. Ver SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

pelo poder artístico”, que se desenvolvia nos bastidores, sendo que as duas correntes eram igualmente ideológicas e políticas. Se a discussão sobre as patrulhas foi levantada devido às críticas que a esquerda marxista fazia, pela cobrança de uma arte socialmente comprometida e instrumentalizada, Blanc mostrava que ele, ao compor canções com um “conteúdo político mais declarado”, também era criticado, principalmente por não trazer inovações no plano formal. A sua obra era considerada “esquerdizante, sem nenhum valor”, de qualidade inferior, e era preterido por cantoras, como Gal Costa e Maria Bethânia, mais ligadas a artistas com outras concepções políticas, como os do grupo então denominado “odara”.¹³ Era uma luta pelo poder artístico que sempre existiu, “o trabalho de um sempre foi criticado por outro. É normal. Mas se eles querem discutir fascismo, vamos falar de SNI, DOI-CODI, tortura.”¹⁴

Enquanto a polêmica identificava as cobranças ao debate promovido em torno das ideias do CPC, no início da década de 1960, Aldir Blanc lembrava que essas cobranças não eram só pela expressão de um conteúdo político nas canções, mas, também, em torno de uma proposta estética inovadora, a partir de um conceito de “linha evolutiva” formulado por Caetano Veloso, em 1966, e que teria bastante repercussão durante os festivais de meados da década de 1960. Esse debate pode ser observado pela discussão entre “forma” e “conteúdo” ou “expressão” e “comunicação” e está bem documentado no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, lançado em 1968. Contendo artigos de vários autores, é apresentada a defesa da bossa nova e da tropicália em oposição à vertente engajada expressa como desenvolvimento das propostas políticas e estéticas do CPC. O livro reunia artigos escritos por diferentes artistas com uma orientação comum: o interesse pela prática musical inovadora, pela busca da construção de algo “novo” na música, que rompesse com cânones já estabelecidos, a partir de um referencial que valorizava certos procedimentos estéticos, afinados com a vanguarda artística europeia do século XX. Inovações estéticas que eram entendidas como uma “evolução” na produção artística, que conferiam um maior valor às novas produções em detrimento do que seria considerado “ultrapassado”, defendendo a ideia de que

¹³ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Op. Cit.*, p. 116-117.

¹⁴ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. No ataque. **Veja**, São Paulo, n. 561, p. 71, 6 jun. 1979.

a música “evoluiu” com os desenvolvimentos da bossa nova e deveria continuar “evoluindo”.¹⁵

Esse debate acabava por opor, de forma maniqueísta, os artistas “engajados”, identificados com a tradição e, conseqüentemente, com o arcaico e o ultrapassado, aos “tropicalistas”, identificados com a inovação estética e a modernidade. Para Augusto de Campos, no artigo “Viva a Bahia-ia-ia”, publicado em 23 de março de 1968, no jornal Estado de São Paulo, os primeiros integrantes seriam os representantes da T.F.M. (Tradicional Família Musical), enquanto os segundos fariam parte da “Revolucionária Família Baiana.”¹⁶ As discussões motivaram a resposta de Chico Buarque, em artigo escrito para o jornal Última Hora, de 09 de dezembro de 1968, intitulado “Nem toda lucidez é velha, nem toda loucura é genial”. O artista defendia-se das acusações de “ultrapassado”, de um músico antiquado, apegado às tradições, ou seja, das cobranças por uma obra esteticamente “inovadora”, negando que fosse contrário a essas transformações na música popular. Para ele,

é certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção.¹⁷

No disco *Linha de passe*, lançado em 1979, onze anos após a publicação da resposta de Chico Buarque, a dupla João Bosco e Aldir Blanc retomava a polêmica por meio de duas canções intituladas *Patrulhando*, que possuíam letras diferentes e procuravam expressar duas concepções estéticas distintas, uma política e a outra o “mais existencial possível”. Era uma “experiência formal e uma experiência de humor. O João [Bosco] fez uma música que, na harmonia e na melodia, identifica-se de cara com um conteúdo lírico, romântico.”¹⁸ De um lado do disco, uma das canções tinha o subtítulo *Masmorra* e era explicitamente contrária ao regime militar instalado a partir de 31 de março de 1964, “noites assim, de março ou abril”, utilizando-se de imagens como “negra visão, negro capuz / noites assim e o sangue

¹⁵ CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 159-161.

¹⁷ BUARQUE, Chico. Nem toda lucidez é velha, nem toda loucura é genial. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1968. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 4/01/2009.

¹⁸ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Op. Cit.*, p. 118.

a escorrer” para referir-se à violência do regime. Na outra face do disco, a canção *Patrulhando*, com o subtítulo *Mara*. Segundo Alexandre Fiúza, “ambas têm a mesma música, só que na segunda, um arranjo de sax e uma letra de caráter mais romântico (um amor em dia de sol) dão um sentido totalmente diferente.”¹⁹ Enquanto as letras de Aldir Blanc são mais caracterizadas por um estilo narrativo linear, a construção da letra de *Patrulhando (Mara)* assemelha-se ao estilo de algumas canções de Caetano Veloso, pelo jogo de palavras, aliteraões, além de também fazer referência ao termo *odara*, “Mara manhã / no meu tersol / a luz do sol / Mara o mar verão / daí / o sutiã / você raiban / tanga de elanca / âncora em Mara / ai, lansã, tara / de óleo suntam / *odara*”. A motivação para compor essas duas canções explicita o debate sobre as “patrulhas” e sua importância na época. É interessante recordar que Aldir Blanc fazia parte do MAU. Após os desentendimentos com os integrantes do grupo – principalmente Ivan Lins – que preferiam continuar no programa *Som Livre Exportação* e romper, dessa forma, com a ideia original de coesão entre todos os seus integrantes, a sua postura passava a ser mais combativa em relação ao regime militar e pela luta em prol da classe musical, principalmente em relação aos direitos autorais, tema que seria bastante discutido na década de 1970.

Essa disputa pelo poder artístico também pode ser entendida pela dificuldade dos artistas em aceitar as críticas. O poeta Ferreira Gullar apontava para as tensões entre os artistas e os críticos musicais e a dificuldade dos artistas em aceitar ou respeitar as críticas negativas recebidas. Gullar criticava a cobrança para que o artista realizasse uma obra de acordo com determinados preceitos ou concepções políticas. Entretanto, julgava legítima a crítica de uma obra. Procurar causas partidárias ou ideológicas para invalidar o posicionamento do crítico era uma atitude reacionária, pois era uma forma de tentar desqualificá-lo. Para Gullar, mesmo uma crítica do ponto de vista ideológico era legítima, embora fosse uma crítica parcial. Para ele, uma crítica “correta”, “é aquela em que você, compreendendo as divergências ideológicas que você tenha com aquela obra, assinala essas divergências e, ao mesmo tempo, reconhece as qualidades que ela tenha independente disso.”²⁰ Estavam em jogo tanto a liberdade de criação artística como

¹⁹ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Dissertação. UNICAMP-SP. Educação, 2001. 272f, p. 123.

²⁰ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Op. Cit.*, p. 118, p. 72.

a liberdade da crítica, aspectos que Cacá Diegues defendia também em sua entrevista. Gullar fazia, entretanto, uma crítica ao produto cultural e suas especificidades – e aberto à pluralidade de manifestações artísticas – e não a aspectos superficiais e externos à obra, como o posicionamento do artista e seu comportamento.²¹ Enquanto Aldir Blanc apontava para uma disputa de poder entre os artistas, Ferreira Gullar mostrava as disputas e tensões entre artistas e críticos. Para entender o posicionamento de Gullar, é interessante pensar na sua trajetória artística. Em 1956, participou da I Exposição de Arte Concreta, rompendo com o movimento três anos depois ao assinar o Manifesto Neoconcreto. Segundo Ligia Canongia, os neoconcretistas discordavam da objetividade e racionalismo do concretismo e propunham a valorização da subjetividade e da expressão.²² No início da década de 1960, ele ingressou no CPC da UNE e passou a defender a arte engajada, não mais atuando nos movimentos vanguardistas.

O tipo de cobrança que Ivan Lins recebia, tanto por estar estreitamente vinculado à indústria cultural e assimilando os seus padrões artísticos quanto por não manifestar um conteúdo contestador em suas canções, pode ser entendido nesse mesmo debate. Em entrevista concedida à jornalista Ana Maria Bahiana, à revista Nova, e publicada em abril de 1979, Ivan Lins afirma que, na época dos seus primeiros sucessos, era “alienado mesmo”, que não tinha “nenhuma consciência do lado profissional da música”. Ao mesmo tempo, destaca a importância de Vítor Martins para redefinir a sua carreira, não só escrevendo as letras, mas ajudando a “construir” uma nova imagem. Essa parceria foi importante, pois o letrista Vítor Martins teria lhe mostrado “as áreas onde eu estava queimado: na crítica, no público estudantil. A gente refletia sobre isso, ele dizia: ‘Olha, primeiro vamos limpar tua barra, anular essa imagem que você tinha do teu passado.’”²³

O *mea culpa* de Ivan Lins, que, em várias declarações à imprensa, em jornais e revistas de orientação política e estética distintas e destinados a públicos diferentes, assume e desculpa-se pelos “erros” e “equívocos” musicais cometidos em sua carreira, principalmente, na sua fase inicial, mostra de que maneira ele procurava estabelecer um diálogo com o seu público e a imprensa, sobretudo de esquerda. Essas declarações de Ivan Lins sugerem que as cobranças e a

²¹ *Ibidem*, p. 19.

²² CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 29-42.

²³ IVAN Lins, nos dias de hoje. **Nova Cosmopolitan**, São Paulo, n. 74, p. 22, nov. 1979. Entrevista.

necessidade de atingir, novamente, o público universitário, foram um fator importante para a mudança na sua trajetória artística, afinal, ele havia começado sua carreira como compositor em festivais direcionados a universitários e esse seria o público mais receptivo à sua obra. Embora consideremos essas cobranças um fator importante, não as consideramos determinantes nessa transformação. As canções de Ivan Lins passam a expressar um maior conteúdo político e a dialogar com a realidade. Todavia, as tensões que vivenciava não eram apenas decorrentes do regime militar, da violência e da censura, ou da “abertura” política que estava sendo proposta. Os conflitos eram, também, em relação à sua inserção profissional e à necessidade de se posicionar em relação às críticas que recebia.

Esse processo de redefinição da carreira teve início por volta de 1973, após o seu terceiro disco e a rescisão de seu contrato com a Philips, que o deixou sem gravadora até o lançamento do disco *Modo Livre*, em 1974, no qual já buscava uma nova estética musical e em que começou a compor com Vítor Martins.

As suas declarações mostram a relação conflituosa entre o artista, a mídia e o seu público. Não pretendemos avaliar se essa iniciativa de Ivan Lins foi programada de forma totalmente pragmática com o objetivo de retomar o sucesso, agora entre o público estudantil e, para isso, sendo necessário compor dentro do estilo e dos temas que interessavam a essa plateia – e ao mercado representado por ela – ou se parte de uma necessidade pessoal e interior do artista em modificar a sua carreira, a sua arte e a sua própria visão de mundo. Devem existir todos esses componentes envolvidos nessa sua atitude, uma vez que não consideramos que são excludentes.

Em suas declarações, Ivan Lins afirmava a sua intenção de reconquistar o público universitário e o segmento de mercado representado por esse público consumidor, mas também assumia a sua condição de “alienado” e afirmava a necessidade de conhecer melhor a realidade social do país. Por meio da análise do conjunto da sua obra, não delimitando as análises às canções consideradas de conteúdo social, podemos ter uma compreensão do processo de constituição dessa arte e da sociedade em que esses conflitos são produzidos. Mais do que identificar as formas de engajamentos presentes, por meio das letras e dos arranjos ou mesmo da atividade pessoal dos artistas, nos interessa compreender o processo de construção dessa arte. Na perspectiva desse trabalho, procuramos nos afastar de uma interpretação que procura construir a imagem de uma esquerda engajada e

crítica que não sofria pressões por resultados comerciais, mas também de uma leitura que procura estabelecer apenas esse vínculo comercial, como se os artistas fossem “manipulados” ou “cooptados” pelas gravadoras ou criassem apenas movidos por interesses comerciais, resultando que a proposta de engajamento pudesse ser percebida, apenas, como uma outra estratégia de conseguir o mercado. É nessa relação, entre artista e gravadora, artista e sociedade, que se dá o processo de construção da obra e acreditamos que esses vários fatores atuam nesse processo, mas não de forma determinante.

A partir de 1977 começa a haver uma mobilização maior por parte da sociedade pelo retorno das liberdades democráticas. Várias manifestações e *shows* são realizados pelo movimento a favor da anistia, que tiveram Ivan Lins como um dos participantes ativos. Segundo Napolitano, é a partir dessa época, segunda metade da década de 1970, principalmente, que Ivan Lins passa a ser citado com maior frequência nos prontuários do DOPS, devido à sua participação em espetáculos estudantis e pela presença nas reuniões da SBPC.²⁴ Se, como vimos, as cobranças não eram apenas ao produto cultural, ou seja, ao conteúdo político das canções, mas também às atitudes dos artistas, é razoável supor que a nova “imagem” de Ivan Lins, reconstruída em conjunto com Vítor Martins, se desse, também, pela adoção de uma postura política e engajamento pessoal em algumas atividades organizadas pela esquerda e por segmentos da sociedade identificados com a luta democrática, como os eventos realizados pelo movimento operário, os *shows* de Primeiro de Maio, Dia do Trabalho e os *shows* pela anistia.

Essa luta pela anistia está expressa na canção *Aparecida*²⁵, escrita em parceria com Maurício Tapajós e lançada em 1977, no disco *Somos todos iguais nesta noite*²⁶. A referência ao desaparecimento, como o das pessoas torturadas pelo regime militar ou exiladas do país, aparece com o canto, em que “diz, Aparecida”, trecho repetido várias vezes, torna-se “desaparecida”. O “desaparecimento” sugerido pela canção é aquele que teria se tornado recorrente durante o regime militar, repentino, sem explicação, “sumir desse jeito não tem cabimento” e também como imposição, “me conta quem foi, porque foi”. Ao pedir que conte do sofrimento, do

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2004, p. 122.

²⁵ Ver letra no Anexo 3, p. 165.

²⁶ Nesse disco, todas as canções são em parceria com Vítor Martins, com exceção de *Aparecida*, com Maurício Tapajós, e *Velho sermão*, com Ronaldo Monteiro de Souza.

“tormento” e da “aflição”, o eu lírico da canção também denuncia o que o governo procurava ocultar, um regime baseado na coerção e na tortura, e que procurava se sustentar por meio do medo e da mentira, “diz, Aparecida / diz, conta o segredo / diz, e denuncia / que a verdade escondida / é mentira, é medo”. Num momento em que começavam as lutas pela anistia e em que se vivia um processo de “abertura”, que se expressava, no campo cultural, pela diminuição da censura à atividade artística, a canção aborda a tortura e o exílio, sem deixar de lado a transformação existencial por que passavam essas pessoas, que perdiam o interesse pela vida, pelos seus ideais e pelos seus sentimentos, “me conta por que é que você / não tem mais aquela feição / não tem mais a mesma euforia”.

Musicalmente, a canção, em tom menor, é estruturada com acompanhamento de bossa nova, que começa apenas com um violão, ao qual são adicionados o conjunto piano, baixo e bateria e um contracanto vocal. Todos esses elementos criam um clima mais triste à canção. Melodicamente, inicia-se com o ponto culminante da canção, com a nota mais aguda, em “Diz”, que intensifica a dramaticidade da letra que pede a denúncia do sofrimento passado pela pessoa “desaparecida”, que é cantado em movimento melódico descendente. A melodia desenvolve-se por caminhos descendentes, sendo que, em alguns momentos, em que a letra fala dos sentimentos perdidos, da paixão, da euforia, a melodia progride em movimento ascendente, como se procurasse restituir esses sentimentos por meio da canção. Entretanto, na última estrofe, quando é feita a denúncia do medo e da mentira, as notas agudas iniciais são gradualmente deslocadas e o movimento melódico torna-se ascendente, culminando no momento em que denuncia a “verdade escondida”, o “medo”, dando maior dramaticidade à violência do regime militar.

Depois do disco *Chama acesa*, lançado em 1975, pela RCA, Ivan Lins grava o *Somos todos iguais nesta noite*, em 1977, já por outra gravadora, a Odeon. Nesse disco, canções que se mostravam afinadas com a crítica à ditadura militar, como *Aparecida*, coexistem com canções românticas – tema que sempre agradou Ivan Lins, desde o início de sua carreira –, como em *Mãos de afeto*²⁷, escrita em parceria com Vítor Martins, “preparei minhas mãos de afeto / pra esse rapaz encantado / pra esse rapaz namorado”. Com melodia bastante elaborada, com vários saltos

²⁷ Ver letra no Anexo 3, p. 165.

melódicos e poucos graus conjuntos, e uma extensão que abrange um intervalo de 13ª, relativamente mais extensa que muitas canções populares – mas não as da bossa nova ou do *jazz*, inspiração constante para Ivan Lins também manifesta pela escolha de um acompanhamento de piano, baixo e bateria e pelas tensões harmônicas utilizadas –, a canção exige do intérprete um bom domínio vocal para a sustentação de notas graves e agudas.

Nessa balada, a melodia e a harmonia prevalecem sobre o aspecto rítmico, com a primeira estrofe, que descreve o rapaz namorado para quem o eu lírico dedica o seu amor, “o mais belo capataz / de todos os cafezais / o mais belo vaqueiro / de todos os cerrados”, apenas acompanhada pelo piano. O baixo e a bateria são adicionados ao arranjo a partir da entrada da segunda estrofe, em que o sentimento é intensificado pelas imagens eróticas e de total devoção ao objeto do seu desejo, “eu tinha uma água morna / pra lavar o seu suor / e o meu corpo uma fogueira / pra esquentar seu frio / e minha barriga livre / pra gerar seu filho”. O tom menor da canção, o andamento lento, o contracanto vocal final, são elementos que conferem à canção um clima triste, de perda, expresso também pela letra, na sua última estrofe, em que o rapaz namorado “partiu pra nunca mais”, tirando-lhe a alegria, “e os seus olhos roubaram / o verde dos cerrados / e os meus olhos lavaram / todos os meus pecados”.

O processo de reconstrução da imagem pretendido por Ivan Lins estava encontrando recepção na imprensa alternativa de esquerda. Segundo Roberto Moura, que escrevia para *O Pasquim*, esse novo disco demonstrava o processo de amadurecimento artístico por que Ivan Lins vinha passando, desde *Chama acesa*, “um resultado final já à altura de sua pretensão como artista e do seu inconformismo diante da imagem que lhe estava pregada na cara.”²⁸

Ao divulgar o seu novo disco, *Nos dias de hoje*, no ano seguinte, em 1978, Ivan Lins afirmava que a sua temática preferida, o romantismo, deixava de ser importante, pois a realidade daquele momento não permitia mais compor esse tipo de canções: “É impossível a omissão do que vai pelos dias de hoje. Eu não consigo mais fazer uma música de amor.”²⁹

²⁸ MOURA, Roberto. Coluna Pasquim Tiouve, Ivan Lins. **O Pasquim**, n. 417, 24 a 30 jun. 1977, p. 55.

²⁹ LINS, Ivan. Não consigo mais fazer canções de amor. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 152, p. 17, 29 maio 1978. Entrevista.

Como vimos, embora as patrulhas já fossem um fenômeno anterior à polêmica criada com o artigo de Cacá Diegues, foi nesse período, fim de 1978 e início de 1979, que ela tornou-se explícita e rendeu discussões na imprensa. E um dos temas desse debate era a cobrança por um trabalho artístico “mais sério”, que não poderia – ou não deveria, naquele momento – expressar-se pela dança ou por meio do prazer e do lúdico. Essa era a proposta que o grupo – que acabou sendo denominado e se autodenominava “patrulha odara” – defendia. E o desenvolvimento da temática romântica também fazia parte das propostas desse grupo, como uma oposição a um pensamento estritamente racionalista.

Invertendo os termos da discussão, Caetano Veloso assumia que a sua canção *Muito romântico*³⁰, composta para Roberto Carlos interpretar – cantor que já havia promovido alterações na sua carreira de artista da jovem guarda para tornar-se um intérprete romântico –, e que Caetano também gravara no disco *Muito*, era “uma canção de protesto nosso, dos românticos contra os realistas-racionalistas”³¹ e uma “defesa do artista e de seu modo de ser, contra aqueles que tentam botar rédeas e trilhos no seu caminho”.³²

As respostas às críticas e cobranças eram dadas em entrevistas, durante os seus *shows* e também por meio de canções, como *Muito romântico*, que reafirma a sua escolha por uma opção política que não privilegie a racionalidade em detrimento das outras potencialidades humanas, “nenhuma força virá me fazer calar / faço no tempo soar minha sílaba / canto somente o que pede pra se cantar / sou o que soa eu não douro a pílula”. Opondo-se a essa concepção racionalista, “eu não consigo entender sua lógica” e percebendo o estranhamento que sua opção causava, “minha palavra cantada pode espantar / e a seus ouvidos parecer exótica”, Caetano propunha uma nova atitude, que não negava os sentimentos e outras formas de perceber o mundo, “noutras palavras sou muito romântico”. Para o artista, incomodava a forma reducionista de pensar a relação entre arte e política, pois existiriam outras formas de conseguir a transformação do homem e da sociedade,

³⁰ A relação entre Caetano Veloso e Roberto Carlos já era mais antiga. Roberto Carlos compusera, em 1969, a canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, em homenagem a Caetano, que estava exilado em Londres. Em 1971, Roberto Carlos gravou a canção *Como dois e dois*, composta, por Caetano Veloso, especialmente para ele interpretar.

³¹ VELOSO, Caetano. Caetano muito romântico. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 165, p. 19, 28 ago. 1978. Entrevista.

³² GALVÃO, Gilberto. Então é assim? Nada mudou em dez anos? **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 181, p. 23, 18 a 24 dez. 1978.

“muitas vezes você desviando da política o papel de determinador das relações do homem com suas potencialidades você pode também conseguir coisas para o homem.”³³

Nessa polêmica entre as patrulhas, a temática romântica, que já havia sido atacada na obra de Ivan Lins, era constantemente repensada. Para Ronaldo Santos, poderia haver um questionamento da realidade social, mas de outra forma, enxergando-o na sua multiplicidade, em uma proposta que ele defendia, de realizar uma obra romântica e política, “a gente cuida do real sem ficar batendo numa tecla só e enxerga os muitos lados que tudo tem. A gente vê a fome, a miséria, a tristeza, a alegria, a felicidade, o humor, o amor e tudo o que mais existe.”³⁴

Assim, pode-se entender as afirmações de Ivan Lins, de que não conseguia mais “fazer canções de amor”, também como inseridas nessa polêmica, pelas tensões produzidas pelas várias cobranças da imprensa e pelas declarações de vários artistas a respeito de seu posicionamento político e estético. Pode-se tratar de uma estratégia, calculada e pragmática, de restabelecer um canal de comunicação com o seu público – que seria composto, em grande parte, por universitários e intelectuais que compartilhavam dessa mesma postura de crítica ao regime – procurando dar-lhe o modelo de canção que deseja. Porém, também pode ser entendida como essa dificuldade de definir uma proposta estética e assumir uma atitude política em um período marcado por intensos debates e polêmicas sobre a função social do artista e da arte. Essas duas possibilidades não são excludentes, da mesma forma que não se excluem a ação política e a expressão dos sentimentos. Enquanto Caetano Veloso assumia uma postura de combate às cobranças que lhe eram feitas – e, dessa forma, atingia um outro público consumidor, também universitário, porém mais ligado à contracultura e a uma outra forma de atuar politicamente – Ivan Lins parecia concordar e incorporar uma nova visão de mundo, que negava a sua experiência anterior.

Em *Nos dias de hoje*, as canções românticas, como as mais simples e diretas que Ivan compunha no início da sua carreira estão ausentes. Porém, permanecem as canções líricas, como *Guarda nos olhos*³⁵, em que o interior é

³³ VELOSO, Caetano. Caetano muito romântico. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 165, p. 19, 28 ago. 1978. Entrevista.

³⁴ PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Op. Cit.*, p. 256.

³⁵ Ver letra no Anexo 3, p. 166.

mostrado de forma idílica, bucólica, que pode “guardar” sentimentos dificilmente percebidos ou sentidos na cidade grande, “guarde nos olhos / a água mais pura da fonte”, “a gota de orvalho chorado”, “a chuva que faz as enchentes”. Se o romantismo não aparece de forma explícita nesse novo disco, são destacados os sentidos e as subjetividades envolvidas em outras formas de apreensão do real. Em tom maior, com andamento mais rápido, a canção traduz um sentimento de alegria e de reencontro interior, existencial e individual, já pelo início instrumental, antes da entrada da voz, que sugere uma leveza descompromissada de alguém que passeia pelos campos, com o pensamento livre. Melodicamente, esse sentimento de alegria e de urgência é intensificado pela progressão ascendente da melodia, que culmina nas sílabas finais dos versos “guarde o riso / como nunca se fez / corra os campos / pela última vez”, pela mudança rítmica que apenas sustenta os acordes da harmonia e pela melodia, ganhando destaque em relação às outras estrofes.

Em *A visita*, outra canção lírica do disco *Nos dias de hoje*, o clima é triste e a temática lembra a da canção *Aparecida*, embora muito menos explícita, ao sugerir que “tenho andado muito triste / sem notícias dos amigos”, que poderia ser uma referência aos amigos “sumidos” pela ditadura. Entretanto, os versos “os seus dentes me mordendo / me marcando, me sangrando” sugerem uma outra relação, que não apenas a lembrança dos amigos distantes, mas a do erotismo de uma relação amorosa. O lirismo não é abandonado totalmente nem o conteúdo romântico das canções, que surge com maior densidade, relacionando-se com o contexto social em que viviam. Segundo Vítor Martins, eram os temas políticos e sociais que orientavam as suas letras e não havia outra maneira de “fazer letras de músicas, mesmo que falem de amor. Se a gente for fazer uma música para a namorada, vai ter que dizer que está difícil encontrá-la. Porque tudo está difícil.”³⁶ Assim, a expressão dos sentimentos não estava dissociada da percepção da realidade social.

Ao discutir o conteúdo das letras das canções de Ivan Lins, temos que considerar que ele não é um letrista, embora eventualmente tenha também escrito letras, como *Chega*, lançada no disco *Modo livre*, em 1974. Deve-se considerar a atuação de Vítor Martins no conteúdo político das letras. Porém, o trabalho, como os dois afirmavam, era feito em parceria, e, então, talvez fosse melhor falar na dupla de compositores, mesmo que o enfoque de análise seja dado para a letra ou para a

³⁶ O BRIGÃO. **Veja**, São Paulo, n. 458, p. 111, 15 jun. 1977.

música. A colaboração de Vítor Martins não foi apenas em fazer as letras, mas em ajudar no redirecionamento da obra de Ivan Lins, que passou pela escolha de uma nova opção estética, conforme suas próprias declarações em entrevistas. Se, por um lado, nas letras aparece um conteúdo crítico e contestador, nas músicas, há uma pesquisa que busca um contato com as raízes da cultura “genuinamente popular”, mais ligada à tradição ou ao folclore. A perspectiva de adotar uma estética engajada, que discutisse a realidade do país, se manifestava tanto na letra quanto na música, sendo que, nesse caso, inseria-se no debate já existente na música popular brasileira desde os tempos do CPC, de valorização do nacional-popular e da expressão musical do povo, por meio do folclore, daquilo que seria característico do Brasil, autêntico e sem influência da cultura estrangeira.

A intenção de Ivan Lins era abolir os rótulos para as suas composições, que poderiam ser samba, frevo, bolero ou *rock*.³⁷ Embora ele fale em bolero e *rock*, não serão gêneros nos quais Ivan Lins irá compor de maneira habitual. A sua pesquisa musical aproxima-se do folclore, da cultura popular, em oposição a uma cultura massificada, com a qual o bolero e o *rock* eram identificados por segmentos da esquerda mais tradicional. Prevaleceram o forró, as manifestações folclóricas e as toadas de inspiração regional. Segundo afirmava, o folclore, uma “cultura genuinamente popular”, tinha se tornado uma enorme fonte de criação para as suas composições. Havia o interesse em adaptar determinadas manifestações regionais, como a ciranda ou a folia do divino, a um conteúdo urbano que expressasse a realidade social contemporânea.

O folclore popular, que, no Brasil, apresenta forte componente religioso em algumas festividades e uma mistura entre o sagrado e o profano, é a inspiração para Ivan Lins e Vítor Martins comporem *Bandeira do Divino*³⁸, que se baseia na tradicional Festa do Divino Espírito Santo, de origem portuguesa. Com data móvel, é comemorada no dia de Pentecostes, cinquenta dias após a Páscoa. O símbolo principal é uma bandeira vermelha, a Bandeira do Divino, com uma pomba branca no centro, que representa o Espírito Santo.³⁹ A festa é realizada em vários Estados

³⁷ LINS, Ivan. Não consigo mais fazer canções de amor. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 152, 29 maio 1978, p. 17.

³⁸ Ver letra no Anexo 3, p. 166.

³⁹ GUIMARÃES, Rita de Cássia dos Santos; OLIVEIRA, Eduardo Romero de. **Memórias da fé: a Festa do Divino Espírito Santo, em São Luís do Paraitinga**. In: Anais do XVIII Encontro Regional de História – o historiador e seu tempo, ANPUH/SP-UNESP/Assis. Disponível em:

brasileiros, guardando especificidades conforme a região. Como Vítor Martins é do interior de São Paulo, de Ituverava, – cidade que já havia sido homenageada no disco *Somos todos iguais nesta noite* com canção homônima – podemos entender que a Festa do Divino evocada pela canção da dupla pertence à tradição paulista, sendo que a melodia da canção é influenciada pelas modas de viola do interior de São Paulo.

A melodia, de elaboração mais simples, em graus conjuntos com alguns saltos de intervalos pequenos entre as notas, tem como modelo um referencial de canção popular ou folclórica, mais fácil de ser assimilada e cantada pelos “devotos”. A estrutura de 8 compassos para cada estrofe é repetida em toda a canção, assim como a construção melódica e a harmonia. Cada estrofe é repetida por um coral, como uma resposta à primeira apresentação do tema por Ivan Lins. Embora a estrutura harmônica não se altere, a canção vai se tornando mais aguda pela modulação para um tom acima a cada 8 estrofes. A primeira modulação, ajuda a intensificar a esperança por melhores dias que a canção propõe. A segunda modulação intensifica a vinda do novo libertador, que virá do povo. A interpretação vocal de Ivan Lins, que repete os versos junto com o coro, além de um contracanto vocal, são elementos que ajudam a reforçar a intenção da letra e, ao mesmo tempo, remetem às tradições dos festejos orais populares. Assim, as mudanças que Ivan Lins promovia em suas canções não eram apenas nas letras, mas também na estrutura musical, nos arranjos – com a introdução de uma viola de 10 cordas no conjunto musical –, na construção melódica e na estrutura harmônica, procurando uma sonoridade que também se aproximasse do que considerava uma “cultura genuinamente popular”. Entretanto, essa sonoridade é também trabalhada com as tensões harmônicas que já eram utilizadas pela bossa nova, de acordo com a sua formação musical urbana.

Ao falar sobre os *shows* que realizava em prol da Anistia, Ivan Lins afirma que o

perdão é um direito inalienável do homem. O perdão é sagrado e a Anistia é o perdão sem restrições. Historicamente, a anistia faz parte da vida

brasileira e sempre representou um momento de conagração entre as pessoas. Temos que fazer com que se perdoe.⁴⁰

Na canção, o tema político da Anistia e da condição social do homem é interpretado por meio da discussão religiosa fundada no cristianismo, “que o perdão seja sagrado / que a fé seja infinita / que o homem seja livre / que a justiça sobreviva, ai, ai”. A Igreja Católica, na década de 1970, participava ativamente nas lutas democráticas e influenciaria movimentos sociais e operários, no final da década de 1970 e início da de 1980. A Bandeira é levada às casas dos fiéis, “os devotos do Divino / vão abrir sua morada / pra bandeira do menino / ser bem-vinda, ser louvada, ai, ai” e transmite a esperança na transformação da sociedade e representa a luta pela volta das liberdades democráticas, “a Bandeira segue em frente / atrás de melhores dias”. A interpretação da desigualdade econômica e da exclusão social é feita a partir da fé cristã. A Teologia da Libertação, no início da década de 1970, já realizaria interpretação semelhante, propondo o homem como sujeito de sua transformação e a situação de pobreza e as condições sociais injustas como contrárias ao cristianismo. De acordo com a canção, o libertador, novamente, virá do povo, “no estandarte vai escrito / que ele voltará de novo / e o rei será bendito / ele nascerá do povo”.

Na busca de um referencial crítico, a pesquisa musical colhe elementos do folclore e da religiosidade, o que está em sintonia com a emergência dos novos movimentos sociais do final da década de 1970, muitos deles vinculados à Igreja Católica. A cultura de massa e a indústria cultural, embora não sejam criticadas explicitamente, como ocorria em muitas canções de Gonzaguinha, não orientam a sua pesquisa musical. São identificados com a cultura popular o folclore e os gêneros musicais não assimilados pela indústria cultural e que teriam, por isso, raízes mais “autênticas” ou seriam característicos de um “povo” que guardaria a “pureza” das suas manifestações.

Além de canções com uma pesquisa musical que buscava uma sonoridade que evocasse elementos do folclore ou da cultura popular, aqui entendida como uma manifestação não absorvida pela indústria cultural, Ivan Lins compunha a partir de outros referenciais, da bossa nova e do *jazz*, já bastante presentes em canções

⁴⁰ LINS, Ivan. Não consigo mais fazer canções de amor. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 152, 29 maio 1978, p. 17.

anteriores. Em *Cartomante*⁴¹, também da dupla Ivan Lins e Vítor Martins, os temas são a violência, a repressão, a censura, a falta de liberdade, e o medo que geram nas pessoas. O medo aparece na forma como é sugerido o comportamento nesses tempos de repressão, “não ande nos bares, esqueça os amigos / não pare nas praças, não corra perigo”, que não deve ser o de confronto direto com o governo, “nos dias de hoje não lhes dê motivo / porque na verdade eu te quero vivo”. Em tom maior, com modulação para o homônimo menor, nas segundas e quartas estrofes, o arranjo da canção não cria um clima pessimista ou triste, pois anuncia que as mudanças não tardarão, “já está escrito, já está previsto / por todas as videntes, pelas cartomantes / tá tudo nas cartas, em todas as estrelas / no jogo dos búzios e nas profecias.” Em andamento moderado, a canção vai crescendo, a partir da entrada da terceira estrofe, pela intensificação da interpretação vocal de Ivan Lins e pela acentuação rítmica, mais marcada, principalmente nos versos finais, que, em tempos de “abertura”, de lutas pelo retorno das liberdades democráticas, pela Anistia, anunciam que o reino de terror está destinado a acabar, “cai o rei de espadas / cai o rei de ouros / cai o rei de paus / cai, não fica nada”. Esses versos finais correspondem ao ápice da canção, com a melodia caminhando em direção ascendente, com modulação de meio tom a cada repetição. A intensificação é dada também pela introdução do coral repetindo os versos, como se chamassem ou comemorassem as mudanças anunciadas. Embora Ivan Lins tenha abandonado os tons agudos e a tentativa de fazer uma voz rouca, influência da *soul music*, o estilo agressivo e contundente de cantar permanecia, mas agora a serviço da interpretação das canções, com ênfase para o conteúdo das letras, algumas de caráter político, como em *Cartomante*, quando a voz rouca não só anuncia o fim próximo do regime, que “cai”, mas também conclama para comemorar a queda iminente. Em resposta a esse chamamento, os versos finais são acompanhados por um coral, vozes coletivas que criam um clima de festa para comemorar o fim do regime. Vários elementos musicais são acionados por Ivan Lins para criar o clima de denúncia da canção, e que atuam reforçando o conteúdo da letra de Vítor Martins.

Segundo Napolitano, não era apenas a obra, mas também a participação dos artistas em eventos promovidos pela oposição que davam o caráter “subversivo” aos artistas. Na segunda metade da década, a vigilância do regime era exercida

⁴¹ Ver letra no Anexo 3, p. 167.

sobre os “espetáculos de massa ligados às campanhas políticas e às entidades de oposição, com destaque para o Comitê Brasileiro de Anistia, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e o Comitê Brasil Democrático.”⁴² Ivan Lins participou de vários eventos promovidos por essas entidades, tornando-se, também, um alvo da “suspeição de atividade subversiva”. Entretanto, como mostra Napolitano, Ivan Lins passava a ser mais citado nos documentos do DOPS a partir de 1977, quando o processo de “abertura política” já estava bem consolidado e a censura a canções era menor. Se esse controle fosse produzido anos antes, seria motivo para perseguições, prisões e torturas. Porém, bastante desmobilizada, a comunidade de informações ainda atuava e procurava desestabilizar a relação entre o regime e a sociedade civil.⁴³

Há poucas referências à censura às canções de Ivan Lins ou, ainda, referências, na literatura, de que tivesse sido intimado a depor nos órgãos de repressão, pois eram chamados os letristas, para explicar o conteúdo de suas letras. A canção *Cartomante* é uma das poucas canções de Ivan Lins – e Vítor Martins – que encontraram dificuldades para a liberação. Em matéria publicada na revista *Veja*, a canção *Está tudo nas cartas [Cartomante]* vinha encontrando problemas com a censura, devido aos últimos versos “cai o rei de espadas / cai o rei de ouros / cai o rei de paus / cai, não fica ninguém [sic]”⁴⁴ A canção acabaria sendo liberada e integrando o disco *Transversal do tempo*, de Elis Regina, lançado em 1978 e, também, o disco de Ivan Lins, *Nos dias de hoje*, lançado no mesmo ano. Ainda segundo a matéria, essa não seria a primeira vez que Vítor Martins teria enfrentado problemas com a censura.

Embora não haja referências a prisões de Ivan Lins, o seu disco *Nos dias de hoje* traz duas fotos, na capa e contracapa, de Ivan como um preso fichado, de torso nu, com a data 14/05/1978 presa ao redor do pescoço. A capa policialesca teria irritado alguns jornalistas, como Nelson Motta, para quem aquilo teria sido “uma bobagem, uma fantasia dele. Ele é que queria ser preso e fichado, pra virar herói.”⁴⁵ Se, no início da sua carreira, Ivan Lins era acusado de “alienado”, agora o seu mais

⁴² NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2004, p. 109.

⁴³ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁴ O BRIGÃO. **Veja**, São Paulo, n. 458, p. 111, 15 jun. 1977. Os versos cantados tanto por Ivan Lins e Elis Regina são “cai o rei de espadas / cai o rei de ouros / cai o rei de paus / cai, não fica *nada*”. A mudança de *ninguém* para *nada* sugere a modificação da letra devido à ação da censura.

⁴⁵ IVAN Lins, nos dias de hoje. **Nova Cosmopolitan**, São Paulo, n. 74, p. 22, nov. 1979. Entrevista.

recente disco era chamado de “demagógico”, voltado para sensibilizar o público estudantil com “frases feitas”.⁴⁶

Enquanto algumas canções desse disco trazem referências à ditadura, à dor na luta pela Anistia – pelo legado de tristeza e desesperança deixado aos filhos, como na canção *Aos nossos filhos* –, o disco seguinte, *A noite*, lançado em 1979, já aponta para o futuro. Com o fim do AI-5, que deixa de vigorar em 31 de dezembro de 1978, e a regulamentação da lei da anistia em agosto de 1979, com a volta de vários exilados políticos, o clima do disco passa a ser mais otimista, em sambas como *Antes que seja tarde*, que traduzem a esperança pelas mudanças que estão sendo efetivadas na política, resultando em um clima de felicidade descrito e cantado no samba, substituindo a dor e a falta de liberdade anteriores, “com força e com vontade / a felicidade há de se espalhar / com toda intensidade”. Embora o samba aponte para um futuro em um novo regime, agora democrático e sem a repressão da ditadura, “há de assaltar os bares / e retomar as ruas”, “há de rasgar as trevas / e abençoar o dia”, também demonstra a nostalgia de um passado de luta e de sonhos de transformação do país em uma sociedade mais justa, como desejava a juventude estudantil da década de 1960, “há de fazer alarde / e libertar os sonhos / da nossa mocidade”.

Apontando também para o futuro, o outro samba presente no disco, *Desesperar, jamais*⁴⁷, trabalha com ditos populares para produzir um clima ainda mais festivo para comemorar o novo período que se anuncia, ao mesmo tempo em que pede que o sentimento de esperança não esmoreça antes do tempo, antes das conquistas serem, enfim, concretizadas, para não “desesperar jamais”. Os ditos populares aparecem em algumas referências, como ao futebol, esporte que já reunia muitos torcedores e já se constituía em um dos símbolos do país, então tricampeão mundial, para não “entregar o jogo no primeiro tempo”. Ou, ainda, quando dizia que não iríamos “morrer na praia” depois de tantas lutas e tanto sofrimento. Em sintonia com o momento da sociedade, com o surgimento e a força dos novos movimentos sociais, a canção pede para não “desesperar, jamais”, pois outras conquistas seriam obtidas, como as que já vinham ocorrendo com a participação da sociedade civil

⁴⁶ LINS, Ivan; MARTINS, Vítor. A volta por cima. **Veja**, São Paulo, n. 507, p. 111, 24 maio 1978. Entrevista.

⁴⁷ Ver letra no Anexo 3, p. 168.

organizada, “cutucou por baixo, o de cima cai / desesperar, jamais / cutucou com jeito, não levanta mais”.

Em tom maior, o clima do samba é contagiante, como um samba-enredo que deve cativar os foliões na avenida. O arranjo utiliza instrumentos típicos do samba de características anteriores ao samba da bossa nova, identificados com a tradição da música popular brasileira, como o trombone e aqueles que compõem a bateria de escola de samba, como tamborim, ganzá, surdo e agogô. Além do coro final, que entoa repetidamente os versos finais “desesperar jamais / cutucou por baixo, o de cima cai / desesperar jamais / cutucou com jeito, não levanta mais”, o samba também traz a participação de Roberto Ribeiro, que iniciou sua carreira no início da década de 1970 e em 1979 já era reconhecido como importante intérprete de sambas, pertencente à ala de compositores da Escola de Samba carioca Império Serrano e intérprete – “puxador” – dos sambas-enredo da escola. Os elementos musicais do arranjo dão ao samba características que remetem às escolas de samba, aos sambas-enredo e a uma vertente que era considerada mais tradicional e não universalista na música popular brasileira, o que, segundo o discurso de alguns artistas envolvidos com o engajamento político e artístico, conferia um caráter de “autenticidade” ou, ainda, de “genuinamente popular” às canções.

A intenção de se aproximar do gênero que mais identificava a cultura nacional, o samba, e também da cultura popular, pode ser percebida no samba *A voz do povo*, de João do Vale e Luiz Vieira, “meu samba é a voz do povo”, interpretado por Ivan Lins, que afirmava, ter procurado, no disco *A noite*, “trabalhar com formas quase inéditas para os dois [ele e Vítor Martins], como o samba, e explorar mais o lado da emoção, do sentimento.”⁴⁸ O samba-enredo era uma experiência nova para os dois, embora diferentes estilos de sambas já compunham o repertório de Ivan Lins, como os do início da carreira, marcados pela fusão do samba-rock que acontecia na época, como *Que pena que eu tenho de você* e *Me deixa em paz*, escritos em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, lançados no disco *Deixa o trem seguir*, de 1971, ou, ainda, mais próximos da bossa nova, como *Palhaços e reis*, também em parceria com Ronaldo, lançado no disco *Chama acesa*, de 1975.

⁴⁸ BAHIANA, Ana Maria. Pela madrugada. **Veja**, São Paulo, n. 568, p. 118, 25 jul. 1979.

O aspecto sentimental presente nas canções de Ivan Lins é permeado por ambiguidades. O “lado da emoção, do sentimento” retorna ao disco e se constitui em um dos conflitos da trajetória musical de Ivan Lins, que, no início da década de 1970, defende o seu romantismo e a expressão dos sentimentos, para depois, no final da segunda metade da década, declarar que não consegue “mais fazer canções de amor” e, agora, retomar o seu lado sentimental novamente. O “lado da emoção” está presente no samba *Desesperar, jamais*, pela esperança e possibilidade de superação dos sofrimentos, dos “muitos desenganos”, em *Antes que seja tarde*, pela felicidade contida que pode finalmente ser extravasada e dos sonhos que podem ser revividos. E está, também, na canção *A noite*⁴⁹, que comporia o “rosário de canções emocionais” presente no disco, segundo a crítica, positiva, de Ana Maria Bahiana.⁵⁰ Para Ivan Lins,

a mesa de um bar é o lugar mais significativo de nossa classe. [...] Afinal é de noite, nos bares, que as pessoas do nosso meio se revelam, se abrem, é de noite que a gente conversa, que discute os problemas e emoções do dia.⁵¹

A noite é o momento em que os artistas se encontravam em bares para conversar, mas é, também, a metáfora para o período “escuro” que a sociedade brasileira vinha vivendo, uma “noite” que teria provocado profundas transformações, com “corações torturados / corações de ressaca / corações desabrigados demais”. A referência aos bares, à ressaca e à tortura une os sentimentos amorosos, subjetivos e pessoais, à realidade social, assim como as “paixões afogadas” podem ser na bebida, para curar um desencanto amoroso, mas também às pessoas que morreram afogadas por sua causa, sendo essa uma referência à maneira pela qual o regime militar se “livrava” de presos políticos. Os sinais de choro que “a noite traz no rosto” podem ser por amor ou pela situação política do país, expressando sentimentos como o amor romântico ou a solidariedade. Os rancores ficaram gravados nas pessoas e nele próprio, “por dentro de mim”. A canção tematiza a violência do regime a partir dos efeitos produzidos nas pessoas que lutaram contra ele. A repetição das palavras “corações” e “paixões” para expressar o estado de espírito das pessoas remetem ao universo dos sentimentos amorosos. Porém, são, também,

⁴⁹ Ver letra no Anexo 3, p. 168.

⁵⁰ BAHIANA, Ana Maria. Pela madrugada. **Veja**, São Paulo, n. 568, p. 118, 25 jul. 1979.

⁵¹ *Ibidem*.

os sentimentos daqueles que sofreram a experiência da ditadura e da falta de liberdade de um regime não democrático.

Para Bahiana, a música de Ivan Lins falava de e para um grupo de pessoas, “que se reúnem noturnamente pelas calçadas nas grandes cidades brasileiras, quase sempre, chorando os dias de hoje e esperando a manhã que virá.”⁵² Em 1979, o processo de “abertura” já estava bem consolidado e algumas canções desse momento não eram mais de crítica ao regime ou de denúncia, mas de esperança nas transformações sociais e no fim da ditadura.

Entretanto, os artistas, como Ivan Lins e Gonzaguinha, tinham uma atuação social mais efetiva também pelos *shows* de que participavam, com o objetivo de conseguir fundos para os movimentos sociais, que se articulavam na luta pelo retorno da democracia. No *show* “1º de Maio”, realizado no Pavilhão das Exposições do Riocentro, no Rio de Janeiro, 37 artistas, incluindo Ivan Lins e Gonzaguinha, participavam de espetáculo cuja renda seria destinada para líderes sindicais, Comitê Brasileiro de Anistia, o Movimento Feminino pela Anistia e a Comissão de Reorganização da UNE. Nesse *show*, com uma plateia composta por jovens, em sua maioria, aconteceu a “consagração de Ivan Lins, numa voz apagada pelo coro de 30.000 vozes, interpretando *Bandeira do Divino*”.⁵³

A despeito da imprecisão do número de presentes ao *show* ou da quantidade de discos efetivamente vendidos por Ivan Lins, vários artigos e matérias de jornais e revistas sugerem que o compositor voltava a encontrar o sucesso com o público. Após ter ganho o “respeito dos críticos”, ao abandonar o estilo dos seus primeiros discos, teria conseguido, também, atingir “a popularidade e o sucesso”.⁵⁴ A reconstrução da sua imagem fora bem-sucedida. E nessa reconstrução foram importantes as canções de conteúdo político, a pesquisa musical que o aproximou de uma vertente mais tradicional da música popular brasileira, afastando a lembrança da sua produção fortemente marcada pela *soul music* e, também, a sua participação em movimentos organizados na luta pela volta da democracia. A sua identificação com o ideário de esquerda também pode ser percebida pela inclusão de canções do repertório latino-americano, como a regravação de *Te recuerdo, Amanda*, composta pelo chileno Victor Jara, um dos mais importantes

⁵² *Ibidem*.

⁵³ AMPLO E IRRESTRITO. **Veja**, São Paulo, n. 557, p. 124, 9 maio 1979.

⁵⁴ BAHIANA, Ana Maria. Pela madrugada. **Veja**, São Paulo, n. 568, p. 118, 25 jul. 1979.

representantes do movimento da “Nueva Canción Chilena”, que teve seu auge entre os anos de 1969 e 1973, servindo como trilha sonora da campanha de Salvador Allende e gerando uma discussão sobre os problemas sociais do Chile e uma consciência popular da importância e responsabilidade da via chilena do socialismo. Para Cláudio Rolle, Victor Jara compôs muitas canções de crítica e denúncia da realidade social injusta chilena e compreendia a importância do ato de cantar em um período revolucionário.⁵⁵

Gonzaguinha não sofreu o mesmo tipo de cobranças que Ivan Lins, resultante das chamadas “patrulhas ideológicas”. De alguns setores da imprensa, recebeu, ao longo da carreira, críticas pelo excessivo conteúdo político ou o hermetismo de algumas de suas canções, ou, por outro lado, críticas que tentavam apontar as contradições na sua obra, decorrentes das ambiguidades de uma linguagem irônica que poderia transformar o conteúdo político de suas canções, de contestadoras para conformistas, como no caso da canção *Meu coração é um pandeiro*, discutida no capítulo anterior. As críticas a essa canção, entretanto, se inserem na discussão das “patrulhas ideológicas” pela necessidade de uma crítica contundente e eficaz ao regime por meio das canções. A imagem de Gonzaguinha construída pela mídia era a de cantor agressivo e que não admitia concessões ao mercado, ou seja, um artista “maldito”. Se considerarmos que havia um componente de disputa pelo poder artístico por trás do debate sobre as “patrulhas ideológicas”, como afirmavam vários envolvidos na discussão, então Gonzaguinha também não escapou da polêmica. Havia uma necessidade de decodificar as obras, de classificar os artistas em determinadas correntes estéticas, facilmente reconhecíveis, que acabavam resultando em posições polarizadas, dicotômicas, excludentes.

O disco *Começaria tudo outra vez...*, lançado por Gonzaguinha, em 1976, como também sugere o título – e a canção homônima –, era considerado como uma mudança na sua trajetória artística. As suas canções tornavam-se mais alegres e descontraídas, sem a mesma agressividade que as anteriores. Era uma novidade, uma surpresa para um autor que era identificado a uma canção mais agressiva. Esse recomeço, entretanto, não se dá pela negação do passado, mas pela

⁵⁵ ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campana presidencial y gobierno de Salvador Allende. In: **Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, Bogotá, 2000. <Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Rolle.pdf>>. Acesso em: 10/11/2008.

incorporação de novos elementos musicais e por uma nova maneira de encarar a sua vida e a sociedade, “começo tudo de novo porque gosto do que eu fiz, eu concordo com o que eu fiz, não é o caso de estar arrependido, pelo contrário, começaria fazendo a mesma coisa.”⁵⁶ E a canção que propõe essa retomada é um gênero essencialmente romântico, o bolero, que já havia sido desenvolvido por Gonzaguinha, desde o seu primeiro disco, em 1973, “ao som desse bolero/vida / vamos nós / e não estamos sós / veja, meu bem / a orquestra nos espera / por favor / mais uma vez / recomeçar”. A dança e romantismo compõem a metáfora para o recomeço de Gonzaguinha.

A passionalidade é bastante presente nos boleros. A letra de *Começaria tudo outra vez...*⁵⁷ fala, com intensidade, “a chama em meu peito ainda queima”, da paixão, dos conflitos amorosos e da esperança de reviver o relacionamento desfeito. As imagens utilizadas, como “cuba-libre da coragem”, “a dama de lilás me machucando o coração”, “com você de novo viver nesse imenso salão”, “a orquestra nos espera” evocam o estilo de muitos boleros lançados no Brasil, pela intensidade dramática que os sentimentos românticos são descritos, pelas referências à dança e às boates, ao contato físico entre os amantes. O bolero é uma dança que propõe o encontro entre os pares, que constituem uma unidade enquanto dançam, havendo um caráter de sedução muito grande no gênero. O sentimentalismo exacerbado caracterizava o gênero, que era um dos mais executados no Brasil entre a década de 1940 e 1950, constituindo-se em uma das referências musicais de Gonzaguinha. Havia a influência de artistas latino-americanos que tiveram forte presença no mercado fonográfico e no rádio, como “Bienvenido Granda, Lucho Gatica, Gregório Barrios e até Libertad Lamarque”, que ele dizia ouvir desde criança. O bolero tocava sua sensibilidade de forma profunda: “Sou uma pessoa carinhosa. Carinhosamente agressiva.”⁵⁸

Outra canção de amor significativa desse disco é o bolero *Espere por mim, morena*, que fez parte da trilha sonora da telenovela *Locomotivas*, da Rede Globo. Nessa mesma época, outra canção sua, *Chão, pó, poeira*, faria parte de outra telenovela da emissora, *Saramandaia*. Após a passagem tumultuada no programa

⁵⁶ GONZAGUINHA mostra que mudou com um novo LP. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 355, p. 36, 9 mar. 1977.

⁵⁷ Ver letra no Anexo 3, p. 169.

⁵⁸ GONZAGUINHA. Fim do rancor? **Veja**, São Paulo, n. 451, p. 129, 27 abr. 1977. Entrevista.

Som Livre Exportação, Gonzaguinha reafirma o seu contato com o mercado e a televisão. A inserção de músicas nas trilhas sonoras das novelas era importante para atingir um público maior para a sua obra. Assim como o mercado não era negado por Gonzaguinha, foi também fundamental para o desenvolvimento de sua obra, pois as suas referências musicais fazem parte do universo sonoro divulgado pelas rádios comerciais e compõe-se, em alguns casos, de gêneros e artistas desprezados pela crítica especializada, que, muitas vezes, os considerava de qualidade inferior.

Na retomada proposta por Gonzaguinha, aparecem canções como *Erva rasteira*⁵⁹, do início de sua carreira, quando a influência do nordeste era mais presente nas suas composições. Embora Gonzaguinha fosse carioca, criado no morro de São Carlos, no bairro do Estácio de Sá, a letra faz referência ao homem sertanejo, que sofre com a seca e a fome no nordeste, em contraponto à “erva rasteira”, que “nasce, cresce e morre bem embaixo”. São exaltadas as qualidades desse homem sertanejo, forte e resistente, que não desiste diante das adversidades, “o homem que é homem de valor / se levanta e conquista o seu caminho” e “jamais se propõe a ser capacho”.

A canção já havia sido gravada por seu pai, Luiz Gonzaga, no disco *Canaã*, em 1968, com uma letra que difere da nova leitura de Gonzaguinha. Os novos versos, contudo, não alteram, substancialmente, o seu conteúdo semântico, mas parecem adaptados a uma nova realidade política. A versão cantada por Luiz Gonzaga, em 1968, escrita, portanto, em um momento de tensões políticas e de acirramento das críticas ao governo, mas ainda anterior ao AI-5, afirmava “é covarde aquele que cair / por não tentar jamais se levantar / sem ter-se os pés feridos / em lamentos se deixa acomodar”, propondo que se deva ter uma ação mais efetiva de resistência e rejeitando uma postura de acomodação e passividade diante da realidade. Naquele período ainda anterior ao de maior repressão política, não se tinha os “pés feridos” para se acomodar “em lamentos”. A releitura de Gonzaguinha, em 1976, já havia vislumbrado a queda de várias pessoas, com muitas tendo “caído”, sofrido a ação da repressão. Percebendo as dificuldades vividas após a leitura de 1968, a canção continua propondo uma resistência e ação de combate, assumindo que covarde era quem se deixava abater, “e o covarde é aquele que

⁵⁹ Ver letra no Anexo 3, p. 169.

caído / não tenta jamais se levantar / sente em si tantos pés e ferido / sem lamento se deixa acomodar”. Musicalmente, a canção tem a sonoridade do maracatu, com a marcação forte do baixo e a letra cantada como em um repente – em alguns momentos, no final da canção, pode ser ouvido o grito de “maracatu” pontuando a música.

As canções de crítica social continuam presentes, como em *Tudo pro meu próprio bem*, executada em seguida à canção *Picadeiro*, que, ironicamente, brinda a um espetáculo circense, “Viva o circo (Lona podre)”, em que a bailarina rodopia, leve, uma “dança que não para” e em que “o palhaço fez chorar”. No entanto, o “show continua” para que o público, tal como o “urso amestrado” ou a “foca com a bola na cabeça” possa apreciá-lo, em referência clara ao regime militar.

Mais explícita é a canção *Tudo pro meu próprio bem*⁶⁰, em que um coro repete, insistentemente “fazemos isso pro teu próprio bem”, enquanto o eu lírico faz referências à tortura e ao discurso que promoveu o golpe militar para benefício da sociedade, “e na hora do tiro fatal em meu peito”, “depois arrastando meu corpo no chão”, “jogando meu peso de corpo na cova”, “me cobrindo na terra”. Discurso que acaba sendo assumido pelo cantor, “sigo o gesto do mestre / pro meu próprio bem”.

Após esses primeiros versos, duas estrofes suspendem as perguntas e respostas do cantor e do coro para um momento de reflexão do intérprete sobre o destino que lhe era imputado, com o arranjo conferindo um clima mais lírico e melódico, com a suspensão dos acentos rítmicos que pontuavam as frases do coro e do cantor, “jamais perguntaram / se eu queria ou não”, sobre o único legado possível que lhe era deixado, a opção pela morte, “me deixaram pra mim / minha morte / meu próprio fim escolher / pro meu próprio bem”.

Algumas canções desse disco contêm um conteúdo contestador e crítico, enquanto outras mantêm o seu lado romântico, que caracterizou a obra de Gonzaguinha desde as suas primeiras gravações. O recomeçar do artista contava com canções de conteúdo político, românticas, além da influência de gêneros nordestinos. A transformação, entretanto, ocorria pela forma com que se relacionava com o público, tornando-se menos introspectivo e mais descontraído no palco, e por um equilíbrio entre esses estilos.

⁶⁰ Ver letra no Anexo 3, p. 170.

As modificações promovidas por Gonzaguinha e Ivan Lins em suas obras podem ser compreendidas pelas diferentes formas de pressão que sofriam, do regime militar, do mercado fonográfico, da crítica e da própria necessidade de transformação e reavaliação pessoal. As canções dos dois artistas permitem entender essas tensões, não como um reflexo do contexto em que viviam, mas como um diálogo que procuravam estabelecer e pelas respostas que procuravam formular a essas pressões, às constantes indagações sobre o conteúdo da obra, as influências musicais, aos posicionamentos políticos. Entretanto, se havia uma necessidade, por parte da crítica e dos intelectuais, de classificar, de organizar o pensamento a partir de oposições, em dicotomias fundadas em juízos de valor e concepções ideológicas, a obra de Gonzaguinha e Ivan Lins mostra que a ambiguidade é um elemento importante a ser considerado, não só pelo conteúdo das canções, como pelas declarações e pelas formas de atuação que desenvolveram ao longo de suas trajetórias artísticas, na década de 1970.

As modificações prosseguem no disco seguinte, *Moleque Gonzaguinha*, lançado em 1977, que traz a autobiográfica canção *Moleque* (como era chamado quando criança e pelos amigos e fãs), cantada junto com *Festa*. As duas canções são antigas, sendo que *Moleque*, vencedora do prêmio de Melhor Letra no V Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record de São Paulo, em 1969, já fora gravada, por ele, nesse ano e depois, em 1973, no seu primeiro disco, *Luiz Gonzaga Jr.* A canção *Festa* também não era inédita, pois já tinha sido gravada por Luiz Gonzaga, no disco *Canaã*, de 1968. As duas canções são cantadas juntas marcando, novamente, a presença da influência nordestina do pai. Se no disco anterior, o bolero era o gênero que marcava uma nova postura de Gonzaguinha em relação à sua carreira e a sua vida, agora os ritmos nordestinos é que são evocados ao falar da sua experiência. A gravação de *Moleque*, no primeiro disco, trazia uma versão mais lenta, com a percussão marcando o ritmo do maracatu, com destaque para instrumentos típicos do acompanhamento do baião, como o triângulo. A flauta aparecia em improvisos instrumentais entre as estrofes e no fim da canção e, também, em contracanto com a voz. Na regravação, em 1977, o andamento da canção é acelerado, com o ritmo de maracatu ganhando mais destaque também pela marcação agressiva da bateria, resultando em uma confusão sonora. Musicalmente, a nova versão contém elementos e instrumentos musicais que lhe dão uma sonoridade tradicional, como era a do primeiro disco, mas também contém

elementos que conferem maior vigor à canção, dentro de uma proposta de fusão de gêneros, mais universalista. O solo e o contracanto da flauta continuam. A canção torna-se mais ritmada, com uma interpretação mais contundente de Gonzaguinha.

A canção *Moleque*⁶¹ é autobiográfica pelas referências do seu lado nordestino, herdado do pai, e pela sua infância de menino pobre que brincava pelas ruas do morro de São Carlos, em que traça o retrato de um menino de rua que pode ser identificado com tantas crianças desfavorecidas que acabam tomando o rumo da marginalidade, “no tapa, na briga, me acabo / e mesmo no ganho ou perdido / me amigo ao amigo inimigo”. O caráter rítmico, mais acentuado nessa gravação, é realçado pela construção da letra, que não é na forma narrativa linear, mas que se desenvolve explorando a sonoridade e o ritmo das palavras, com versos curtos, palavras soltas em aliterações, que aparecem em todas as estrofes, como “no tiro, estilingue, bodoque / o teço, o toque, o coque / no quengo, na cuca, cabeça / de qualquer caraça avessa”, ou “de mão, de pé, pau cajado / no tapa, na briga me acabo / revolve, reviro, decido”. O “moleque” da canção pode ser o menino que brinca na rua, faz travessuras e foge do castigo, “de ripa, marmelo te esfrego / moleque, vem cá”, que descobre o desejo, “no peito o gosto de um amor roubado / que é só pra provar”, mas, também, o jovem destemido, que enfrenta as adversidades, que, em 1969, podiam ser a ditadura e a repressão, “no medo, não tremo, não corro / avanço, me lanço, estouro”. Nesse período, as canções de Gonzaguinha eram caracterizadas pelo uso recorrente das metáforas. É autobiográfica também em relação às mudanças realizadas por Gonzaguinha em suas canções. Essa faixa sintetiza a sua nova proposta, já iniciada no disco anterior, de uma interpretação mais solta e uma forma de encarar a vida de maneira mais alegre, o que implicou em um disco com mais balanço, dançante e explorando várias possibilidades rítmicas.

O baião *Festa* elege o sertão para falar das agruras do sertanejo e do homem do campo. Aqui, é visto apenas o sentimento de festa que envolve o sertanejo com o acontecimento da chuva, que vai fazer a colheita vingar. A solução do sertão não é dada pela ação dos homens, mas pela ação da natureza, que produzirá uma colheita farta para acabar com a fome do nordestino. O sertanejo é novamente exaltado em *Caminho da roça*, também em um baião rápido e alegre,

⁶¹ Ver letra no Anexo 3, p. 171.

que chama o povo para a luta e para a festa. A luta no “caminho da roça” e a festa que surgirá com a raça e a “fé no que virá”, que o “tempo chegará”. O clima das canções muda, deixando uma certa amargura e desesperança para encontrar-se com a alegria. Continua falando da realidade social, mas a partir de outra perspectiva, que influenciava, também, a sua estética musical.

A oposição entre festa e solidão, lamento e exaltação são referências para todo o disco, com bastante referência aos gêneros nordestinos e à temática do sertão. Em *O meu aboio*⁶², o canto é triste, repetitivo e monocórdio, sem muitas variações melódicas, como um aboio com que os vaqueiros guiam as suas boiadas. Da mesma forma, o eu lírico canta sem acompanhamento harmônico, o que acentua a dramaticidade da canção. Os instrumentos aparecem na metade da canção para apenas apoiar os lamentos do aboiador, também numa linha melódica e harmônica que se repete até o fim. A canção fala do amor e dos sentimentos do sertanejo, pelo amor da sua morena, “às vezes é a saudade / me atormentando com sua dor / mas quase sempre, morena / é meu peito que está transbordando de amor” e o “roncar do trovão”, prenunciando a chuva no sertão, traz a felicidade ao seu peito. A vida é experimentada intensamente pelo sentimento de amor e pela luta contra a seca e a fome no nordeste. Tristeza e alegria, pranto e festa integram-se em todo o disco. Gonzaguinha não abandona os temas da saudade, da dor, mas coloca-os ao lado de outros sentimentos, de felicidade e alegria. A subjetividade e a expressão da realidade exterior se relacionam e estão presentes na sensibilidade do artista.

Esses sentimentos, aparentemente contraditórios, mas que traduzem a experiência humana, são redescobertos por Gonzaguinha, em *Festa e solidão*, “hoje eu sei, eu aprendi, que a festa e a solidão / andam juntas, no mesmo salão / lado a lado, braço dado, a mão contra a mão / se acarinham, amam, brincam num só coração”. As brincadeiras com os sons e a invenção de novas palavras também traduzem essa união, no “sorriso dossamargo” de um quarto escuro, com pequena luz na fresta, e aos sentimentos de solidão e festa une-se o do amor.

A imagem de cantor amargo e hermético, de difícil compreensão, estava sendo deixada para trás com os seus novos discos. Ao mesmo tempo em que lançava um disco mais dançante, como *Moleque Gonzaguinha*, a sua imagem, na mídia, ia sendo transformada, contribuindo, também, as novas leituras de suas

⁶² Ver letra no Anexo 3, p. 172.

canções por outros intérpretes, como As Frenéticas, que lançavam *A felicidade bate à sua porta*, em ritmo de discoteca, em seu primeiro disco, em 1977. De “figurinha maldita” Gonzaguinha passaria a ser “cantado e dançado nas discotecas”. Em meados da década de 1970, o ritmo passava a contagiar os bares e boates das capitais. Porém, se a alegria e o prazer que alguns artistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, defendiam em suas recentes composições eram bastante criticados por determinados segmentos da imprensa, essa transformação na obra de Gonzaguinha, para uma visão mais alegre do mundo, que se expressava por meio de uma música também mais alegre e dançante, não era interpretada da mesma forma. Essa mudança se realizava, contudo, sem “abrir mão de suas convicções ideológicas” e de uma postura questionadora.⁶³

As críticas que eram realizadas em relação a alguns artistas, como vimos, devia-se, também, às suas atitudes, a uma opção declaradamente não apolítica. Ao mesmo tempo em que ocorre esse processo de transformação na sua obra, Gonzaguinha continuava a reafirmar seus posicionamentos políticos, pela participação, tal como Ivan Lins, em espetáculos pelas lutas democráticas, e assumindo papel de destaque na defesa da classe artística. A presença da dança, de elementos mais ritmados, da expressão dos sentimentos e dos temas românticos era trabalhada de forma diferente por Gonzaguinha, que, entretanto, não defendia uma outra forma de atuação política ou de apreensão da realidade. Não defendia o discurso de politização do cotidiano. Gonzaguinha prosseguia explorando o conteúdo político em suas canções, porém outras temáticas e outras expressões musicais eram incorporadas ao seu trabalho.

Com o disco *Recado*, lançado em 1978, a imagem de cantor amargo já estava ficando superada e há um equilíbrio no disco, com canções românticas e políticas, permanecendo a influência nordestina, no baião *Guerreiro São João*. A faixa homônima, *Recado*⁶⁴, em ritmo de samba, tematiza os conflitos de um relacionamento interpessoal, entre a cumplicidade e a falta de liberdade, “se for franco / direto e aberto / tô contigo amigo e não abro”, “se é pra ir vamos juntos / se não é já não tô mais nem aqui”, o desenvolvimento existencial, “vai compreender / vá tratar de viver”. Ironicamente, essa relação é compreendida em seu contexto político, o seu “recado” é dado àqueles que tentam cercear a sua obra, a sua expressão

⁶³ ALEGRIA relativa. **Veja**, São Paulo, n. 501, p. 106, 12 abr. 1979.

⁶⁴ Ver letra no Anexo 3. p. 172.

peçoal e artística, “se mandar calar mais eu falo”, “e se tentar me tolher é igual / ao fulano de tal que taí”. Musicalmente, a estrutura harmônica é a mesma nas primeiras e terceiras estrofes, assim como a melodia é desenvolvida a partir do mesmo tema, modificando-se nos versos em que o eu lírico demonstra a sua insatisfação e disposição de combate em relação à situação, “mas preste bem atenção, seu moço...” e “e se tentar me tolher é igual...” Esses versos também são destacados pela progressão ascendente da melodia.

O lado autobiográfico de Gonzaguinha permanece na canção *Odaleia, noites brasileiras*, homenagem do artista à sua mãe biológica, Odaleia Guedes dos Santos, cantora, compositora e dançarina de boates, e que morreu, de tuberculose, quando Gonzaguinha tinha dois anos. As canções românticas são uma influência antiga na carreira de Gonzaguinha e aqui ela aparece em uma declaração de amor à mãe. O “sonho dourado” dos brasileiros, que ele cantará, sob formas diversas em suas canções, como o sonho dos nordestinos que saem em busca de uma vida melhor na cidade, era o mesmo que sua mãe buscava e o mesmo que fez Gonzaguinha descer o morro de São Carlos e partir, como cantará em *Com a perna no mundo*, no disco *Gonzaguinha da vida*, no ano seguinte.

A preocupação existencial e as reflexões sobre a condição humana sempre se fizeram presentes nas canções de Gonzaguinha. Na toada *Pessoa*⁶⁵, a reflexão se faz pelo crescimento individual, pela transformação da criança em adulto, pelas experiências e sonhos que carrega, “um cantar esperança”, pelo processo de maturidade que se dá pela permanência da criança interior. As relações interpessoais novamente marcam as suas preocupações existenciais e mostram a abertura de Gonzaguinha para falar das experiências subjetivas, “consciente de ser tudo o quanto sonhei / demais / uma pessoa / um coração.” Ao mesmo tempo também procura transmitir um conteúdo político em outras canções. O seu trabalho modificava-se não só pelos ritmos dançantes, pela alegria, mas também pela serenidade com que tratava dos sentimentos e por manter um equilíbrio entre as diferentes formas de tratar a experiência humana, tanto na letra quanto na música, alternando canções dançantes, rápidas, alegres, com baladas lentas como *Pessoa*, com um arranjo que privilegia a voz, com um contracanto vocal. A percussão não é utilizada para a exploração rítmica, mas para a criação de sons incidentais. Os

⁶⁵ Ver letra no Anexo 3, p. 173.

instrumentos, aqui, dão a base harmônica para a voz, e criam um clima de paz e serenidade que se harmonizam com as imagens sugeridas pela letra, “quando o som quebramar dessas ondas um dia vier me embalar / com o tempo em que calmas as tardes recebem seu negro lençol”. Enquanto em *Pessoa* fala de uma experiência subjetiva, a canção *Vai meu povo* comenta os mesmos sentimentos de dor, alegria, felicidade e esperança a partir da experiência coletiva.

Em *Vai meu povo*⁶⁶, aparecem a dança e a folia do povo que surgem com a liberdade. A esperança do amor, da canção *Pessoa*, também é a esperança pela volta da liberdade. Trabalhando com os ritmos carnavalescos tradicionais, a primeira parte da música, a partir da entrada da voz, é estruturada em marcha-rancho, para representar o povo brasileiro, transformando-se em um frevo para anunciar “que não há mais quarta-feira”, que representaria o fim da festa, do carnaval.

O rancho, os blocos e os cordões – que já existiam desde meados do século XIX – estão na origem do surgimento das escolas de samba cariocas. Caracterizavam os desfiles feitos nos subúrbios pelas classes populares, em contraste com os bailes e desfiles organizados pelos grandes clubes e sociedades. O rancho era um cordão mais organizado, com um instrumental mais rico e um coro entoando a marcha do rancho. Com o desenvolvimento do carnaval, as marchas-rancho serão caracterizadas por um andamento mais lento, com uma temática às vezes mais melancólica ou nostálgica. O ritmo de marcha-rancho, com o cantor sendo acompanhado por um coro, aparece na primeira parte da canção, em que a metáfora do carnaval é novamente utilizada para falar do povo, da festa, só que prolongada o ano inteiro, sem a interrupção da quarta-feira de cinzas. Aqui, a crítica social de Gonzaguinha manifesta uma preocupação com os sentimentos. Enquanto em canções anteriores o carnaval era motivo de críticas, constituindo-se em uma festa que fazia com que a realidade não fosse contestada, aqui, a festa é evocada para garantir um momento de alegria, que permite esquecer da dura realidade. O seu “bloco” propunha “dessa vida esquecer de se lembrar”. Nesse momento, a marcha-rancho transforma-se em um frevo, alegre e ritmado, que convida para a dança, “cai na brincadeira / gira, pula, ri, se agita / roda, samba e grita / se dando de alma inteira”. A crítica cede lugar a uma outra compreensão das festas populares, com a consequente redução do caráter crítico em relação às letras anteriores. A

⁶⁶ Ver letra no Anexo 3, p. 173.

liberdade, mesmo sendo uma pintura, e a alegria, mesmo sendo uma fantasia, são evocadas para caminharem com a esperança de que não haja mais quarta-feira.

Se pensarmos que a ironia sempre foi uma marca constante na obra de Gonzaguinha, essa canção poderia ser considerada uma crítica a esse tipo de manifestação, como ele já havia tematizado em canções anteriores. Entretanto, nessa nova fase, em que a alegria passa a ser um dado importante das suas canções e das suas reflexões, *Vai meu povo* parece se inserir em uma discussão idealizada do povo e do processo revolucionário que caracterizou muitas canções engajadas de vários artistas, na década de 1960, em que novamente a quarta-feira de cinzas é a metáfora para a ditadura militar.

No disco *Gonzaguinha da vida*, lançado no ano seguinte, em 1979, o samba é também o gênero usado para criticar a invasão cultural que o Brasil vem sofrendo, desde o seu descobrimento, “a vinte e dois do mês de abril”. Aqui, a ironia crítica de Gonzaguinha volta a se manifestar. O samba *Desenredo* (G. R. E. S. Unidos do Pau-Brasil)⁶⁷, composto por Gonzaguinha e Ivan Lins, é uma paródia dos sambas-enredo que exaltavam os feitos nacionais, desde a década de 1930. Embora seja atribuída à ditadura do Estado Novo, essa orientação para que os enredos tivessem “motivos nacionais” já estava prevista no estatuto da União das Escolas de Samba, que regulamentava o tempo de desfile, a proibição de instrumentos de sopro e a existência da ala das baianas, lembrando as origens do samba. A União havia sido criada com a intenção de obter a ajuda financeira da Prefeitura do então Distrito Federal (Rio de Janeiro) para ter os mesmos privilégios que tinham os ranchos e as grandes sociedades que desfilavam. Como o estatuto é de 1934, portanto anterior ao Estado Novo, não é o regime ditatorial implantado por Getúlio Vargas o responsável pela proibição de temas estrangeiros nos enredos das escolas de samba. A censura do Estado Novo, contudo, seria importante para que esses “motivos nacionais” fossem tratados de forma elogiosa e jamais como crítica.⁶⁸

Em *Desenredo*, a crítica, em forma de samba-enredo, torna-se uma crítica também ao carnaval que se tornava uma festa cada vez mais massificada. Aqui, ele não aparece mais como metáfora para a utopia possível de uma sociedade melhor ou para um conagraçamento entre o povo, mas como um símbolo da tradição musical brasileira que também se modificava pela influência negativa da indústria cultural.

⁶⁷ Ver letra no Anexo 3, p. 174.

⁶⁸ CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

O título, *Desenredo*, brinca com os enredos das escolas de samba, para apresentar uma outra versão, um “des-enredo” da história do país. Nessa nova versão, é criticada a invasão cultural, pela influência da televisão, que já se consolidara em todo o país, beneficiada pelo crescimento da indústria cultural e o incentivo dado pelo governo ao seu desenvolvimento e promovia uma unificação e padronização cultural no país, manifesta pelo “coro afinado da tribo Tupi / formado na beira do cais cantando em inglês” e pela formação de um “imenso cordão”. A introdução instrumental cita o conhecido arranjo de Radamés Gnattali para *Aquarela do Brasil*, no trecho que o naipe de sopros anuncia a entrada das estrofes. O arranjo orquestral e a interpretação grandiloquente de Francisco Alves, aliados à letra que enaltecia o povo brasileiro, as tradições e riquezas naturais do país, tornou-se representativo do chamado “samba-exaltação”, gênero que inspirou muitos compositores no início da década de 1940. A composição também se tornou conhecida internacionalmente, com o título de *Brazil*, ao ser incluída no filme “Alô, amigos”, de Walt Disney, cujo personagem principal era o Zé Carioca. No arranjo de *Desenredo*, essas citações instrumentais reforçam o caráter crítico da letra.

A autobiografia de Gonzaguinha, que já foi um baião e maracatu em *Moleque*, uma balada romântica em *Odaleia, noites brasileiras*, agora se dá na forma de um empolgante samba, em tom maior, acompanhado por um naipe de percussão e coro, *Com a perna no mundo*⁶⁹, que conta as desventuras do *moleque* Luizinho, “pivete” que desceu o morro de São Carlos atrás de um sonho, com “terras e gentes a conquistar”. A referência à sua madrinha e “mãe adotiva”, Dina, novamente aparece na canção, para quem ele conta a sua história, de menino que conquista o seu sonho e o mundo. O relato autobiográfico traçado por Gonzaguinha é também o retrato de muitos outros jovens na mesma situação social que a sua, que também põem a “perna no mundo”, atrás do sonho de uma vida melhor. Ao falar da sua experiência pessoal, Gonzaguinha também está descrevendo a de outras crianças pobres, “guerreiras”, que cresciam antes do tempo, que olhavam para a cidade do alto do morro e o desciam para conquistar os sonhos. O samba conta essa realização, que acontecia “depois de tantas batalhas” e com a perspectiva de um futuro melhor. Musicalmente, esse sentimento de vitória é traduzido pelo ritmo contagiante e dançante da percussão.

⁶⁹ Ver letra no Anexo 3, p. 174.

Com esse disco, Gonzaguinha finalmente alcança o sucesso de público, ganhando vários prêmios importantes, como os da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA), como melhor compositor, melhor música, com *Explode coração*, e melhor *show*, “Gonzaguinha da vida”, e o Golfinho de Ouro do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som pelo ano de 1979.⁷⁰

A canção responsável por alavancar o sucesso foi a extremamente romântica *Não dá mais pra segurar (Explode coração)*⁷¹, que expõe inteiramente o coração a um amor intenso, em que não era mais possível “dissimular / e disfarçar / e esconder”. Os sentimentos, contraditórios, e que fazem parte da experiência humana e da relação amorosa, são descritos para serem vividos e não ocultados ou ignorados, “chorar / sofrer / sorrir / se dar / e se perder / e se achar / e tudo aquilo que é viver”. Gonzaguinha estava cada vez mais romântico, desenvolvendo um tema que está presente desde as suas primeiras composições, o amor romântico por outra pessoa, com toques de erotismo, que chegam ao seu ápice nessa canção, na gradação dos sentimentos, que vão se intensificando, “gritando feito louca, alucinada / e criança / eu quero o meu amor se derramando / não dá mais pra segurar / explode coração” ou ainda nas imagens do “sol desvirginando a madrugada” e da manhã “nascendo, rompendo, tomando, rasgando meu corpo”. Em tom menor, a balada romântica, interpretada de forma livre – *ad libitum* –, enfatiza a tensão emocional sugerida pela letra com uma melodia repetitiva, estruturada nos mesmos intervalos, de segunda e terça – ou apenas em segundas – nos versos que descrevem os sentimentos, que vão ganhando intensidade. O efeito contribui para aumentar a dramaticidade do texto, pela ênfase sendo dada mais à letra, pois a melodia exige menos técnica vocal e permite que a interpretação seja mais livre, próxima da entoação da fala, que sejam destacados os sentimentos e a emoção, principais elementos constituintes da canção. Porém, se a melodia é construída de forma simples, formada por graus conjuntos e poucos saltos de intervalos maiores, o arranjo introduz a variação melódica no piano e na flauta, que fazem um contracanto com a voz.

O eu lírico na voz feminina mostra a percepção de Gonzaguinha em captar a alma da mulher. O compositor e intérprete de canções políticas era, também, um artista com uma grande percepção da alma feminina e dos sentimentos humanos,

⁷⁰ ECHEVERRIA, Regina. *Op. Cit.*, p. 281.

⁷¹ Ver letra no Anexo 3, p. 175.

captados em todas as suas manifestações. Conviviam, lado a lado, a crítica social e os temas líricos e existenciais. Em *João do Amor Divino*⁷², a canção, em forma narrativa, como a maioria de suas canções, descreve a vida e morte de um brasileiro, que “como tantos outros brasileiros / é profissional de suicídio”. A realidade do brasileiro, que sofre “na fila do INPS”, com filhos passando fome e que ainda tem que ouvir o discurso de que “Deus dos pobres nunca esquece” é descrita com a mesma ironia, amarga, presente nas suas primeiras canções. A dor de João do Amor Divino é sentida, pelas pessoas, como mais uma notícia de jornal, ou um espetáculo da mídia, esperado pelo público que, com pressa para voltar ao trabalho e aos seus afazeres, “cobrava a sua decisão” de pular do edifício, que ele, enfim, concretizou, entre “aplausos e emoção” da plateia. O acompanhamento harmônico é suspenso quando João chega ao chão depois de jogar-se do sétimo andar do edifício. Depois de bater no calçadão, se mexe, acabando o espetáculo, e retirando o dinheiro do público que pedia que morresse. Como um bom trabalhador, defendia “muito bem o seu salário” de “profissional do suicídio”.

Esse disco marca uma convergência dos vários estilos presentes na obra de Gonzaguinha, como a crítica social presente, em ironia amarga e desesperançada, em *João do Amor Divino*, ou na alegre e descontraída *O preto que satisfaz*, que ironiza o preconceito racial e, musicalmente, apropria-se do gênero discoteca que estava em alta na época. A canção tornou-se bastante conhecida pela interpretação de As Frenéticas e pela sua inserção na trilha sonora – como tema de abertura – da novela “Feijão maravilha”, exibida pela Rede Globo entre março e agosto de 1979. Gonzaguinha voltava à televisão por meio de algumas das suas canções, que passavam a compor a trilha sonora de várias telenovelas da Rede Globo. Como já discutido no capítulo 1, essa inserção no meio televisivo não era negada pelo artista, sendo vista como um fator importante para a divulgação do seu trabalho. Entretanto, as canções que integraram as trilhas sonoras da emissora não se caracterizavam por uma crítica contundente aos meios de comunicação e à massificação da cultura, temas bastante presentes na produção musical de Gonzaguinha em seus primeiros discos, até a primeira metade da década de 1970. Embora a canção *O preto que satisfaz* tenha um conteúdo crítico em relação ao preconceito racial, ele é expresso pela ironia, que comporta ambiguidades na sua interpretação.

⁷² Ver letra no Anexo 3, p. 176.

A crítica continua na regravação de *O trem*, agora com novo arranjo, e no samba *Desenredo*, sobre a relação da indústria cultural com a arte, que se expressava sob a forma de dominação e assimilação dos valores nacionais. As canções românticas estão bem representadas por *Não dá mais pra segurar*, *Por um segundo*, regravada por uma intérprete preferencial no gênero, Nana Caymmi, com mostras de conteúdo erótico, além de *Diga lá, coração*, que fala “da alegria de rever / essa menina / e abraça-la / e beijá-la”. A influência nordestina aparece com a gravação, ao lado de seu pai, de *Vida de viajante*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. No ano seguinte, Gonzaguinha começaria a turnê Vida de Viajante, ao lado do pai, Luiz Gonzaga, sinalizando uma reaproximação entre os dois. O relato autobiográfico continuava em *Com a perna no mundo*, sintetizando a carreira de Gonzaguinha, da infância pobre, que alcança o sonho almejado.

Por esse trabalho, Gonzaguinha alcançaria reconhecimento de público e crítica, ganhando destaque na capa da revista *Veja* de 26 de setembro de 1979, que trazia a sua imagem e o texto “Explode Gonzaguinha”. A matéria afirmava que a imagem de cantor agressivo e amargo estava sendo deixada para trás, que o artista havia conseguido afastar a imagem de “áspero, oculto, incompreensivo e desprezado compositor brasileiro”⁷³, que havia sido construída durante a década de 1970.

Em toda a sua obra, desde as suas primeiras gravações, não havia a presença de um tema único, que se manifestasse em forma de crítica social em canções engajadas, como os gêneros eram também diversificados, passando pelo bolero, samba, baião, falando tanto de temas existenciais e subjetivos quanto da realidade social. Entretanto, a forma com que esses temas eram abordados, tanto pela letra quanto pelos aspectos musicais propriamente ditos, foram se transformando, assim como a realidade política e o desenvolvimento pessoal do artista.

⁷³ ECHEVERRIA, Regina. Com a perna no mundo. *Veja*, São Paulo, n. 577, p. 133, 26 set. 1979.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, procuramos discutir as canções de Gonzaguinha e Ivan Lins compreendidas não apenas pelos seus conteúdos políticos, mas, também, a partir de outras formas de expressão presentes em suas obras. Nessa discussão, foram importantes tanto as intenções dos artistas, expressas em entrevistas e diversas declarações, quanto a crítica formulada às canções. Ao mesmo tempo que não elegemos um único referencial estético de análise, também procuramos ver em que medida os conteúdos políticos, de crítica e denúncia social coexistiam com outras temáticas. Procuramos não nos orientarmos por um modelo interpretativo construído pela oposição entre as diferentes expressões artísticas e pensado em termos excludentes. Não quisemos mostrar o Gonzaguinha e o Ivan Lins engajados, nem tampouco mostrá-los unicamente em suas facetas românticas ou lírico-existenciais, mas compreender as suas obras a partir da complexidade existente na articulação de conteúdos estéticos e políticos que podem parecer contraditórios, mas que expressam os conflitos dos artistas em meio a uma sociedade que sofria várias transformações políticas e culturais. Dessa maneira podemos perceber as várias formas possíveis para o artista abordar um mesmo tema. Os artistas também sofreram profundas transformações pessoais ao longo da trajetória artística e que também são expressas em suas composições.

Considerando que o conceito de engajamento é construído historicamente, que se transforma de acordo com as circunstâncias de cada época, e que há opiniões divergentes que formulam propostas antagônicas sobre a forma de atuação política, não existe apenas um engajamento, o que pode ser percebido pelo debate entre “patrulhas ideológicas” e “patrulhas odaras” ocorrido no final da década de 1970, mas várias formas diferentes de se pensar a atuação política do sujeito. Assim, evitamos atribuir um conceito de engajamento *a priori*, mas entender o seu sentido a partir da prática dos agentes históricos.

Esse debate também é característico da divisão que se fazia entre engajamento e adesão, que motivou algumas respostas, como a de Caetano Veloso e de artistas e intelectuais ligados à contracultura, que defendiam a politização do cotidiano como uma outra forma de engajamento, a expressão do prazer e do lúdico e a manifestação, nas canções, de conteúdos românticos, considerados “alienados”

para a esquerda marxista. Mas esse debate comportava também outras ambigüidades. Embora recusassem a dicotomia era estabelecida entre as várias temáticas, Gonzaguinha e Ivan Lins não estavam ligados à contracultura, o que mostra a complexidade das ações e decisões empreendidas naquela época.

Para Marcos Napolitano, esse debate sobre as patrulhas era sintoma de uma crise interna da esquerda, que passa a questionar a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Essa dicotomia se expressava não só pelas cobranças de conteúdo político, mas também pela valorização dessa temática em detrimento de outras manifestações do artista. Contra essa situação, Chico Buarque também se manifestaria, criticando o rótulo reducionista de “cantor de protesto”, que lhe atribuíam e que enfatizava determinadas canções em detrimento de outras. Nessa análise polarizada, não haveria muita opção: ou o artista era engajado ou estava “aderindo” ao regime militar.

O artista não era apenas engajado ou romântico, que era considerado “alienado” para a esquerda marxista. Tampouco muitas das canções podem ser classificadas unicamente nesses termos e de forma excludente. Uma canção de conteúdo político, de crítica social ou contrária ao regime militar, também pode falar dos sentimentos, sendo difícil dissociar a percepção social do artista da sua experiência individual. Por outro lado, romper com essa forma dicotômica de pensar a música, não significa entendê-la indistintamente, desconsiderando as suas especificidades e diferenças, mas entender que existem várias formas de manifestação artística, que podem, em determinados momentos serem convergentes e em outros, não.

O conceito de MPB associado ao engajamento artístico também pode ser problematizado, pois muitos artistas considerados representantes da MPB, como Gonzaguinha e Ivan Lins, não compunham motivados apenas por essa perspectiva. Mas o nosso interesse não é só mostrar as várias temáticas presentes, mas mostrar que para entender mesmo o conteúdo político das canções, as outras temáticas são importantes. O sentido do engajamento não deveria ser buscado nele próprio e em relação à realidade social a que ele se refere, mas na relação com os outros interesses do artista e na sua trajetória. Para entendermos o Ivan Lins que assume uma postura mais crítica em suas obras, consideramos fundamental perceber a sua trajetória musical e os conflitos por que passou e que influíram na redefinição de sua carreira. Não só o contexto da ditadura militar foi importante para a transformação da

sua obra, mas também as tensões que experimentou no diálogo com diversos setores da sociedade, como a crítica musical, sobretudo aquela ligada à esquerda. Da mesma forma, a obra de Gonzaguinha expressa ambigüidades na expressão dos conteúdos políticos e daqueles orientados por outras temáticas. Para entendê-los também acreditamos ser necessária a discussão das várias manifestações estético-ideológicas presentes em suas composições. Além da pluralidade temática das canções dos artistas associados à MPB, o conceito desconsidera a recepção da sigla entre outros públicos e a definição acaba legitimando apenas um dos vários discursos presentes que procurava estabelecer o seu sentido.

A análise das canções de Gonzaguinha e Ivan Lins mostra que são várias as suas influências, que a adoção de um modelo explicativo restritivo não consegue apreender. Embora existam muitos elementos que podem ser identificados com a o engajamento político *stricto sensu*, há, também, outras influências, também importantes, que mostram a diversidade de temas, interesses, e mesmo os conflitos dos artistas ao se posicionarem perante os dilemas que se impunham aos seus processos criativos e que os obrigava a se situar na discussão sobre a função social da arte, às vezes de maneira espontânea e interiorizada, outras vezes, como resposta às cobranças exercidas por setores da crítica especializada.

Consideramos que tanto a sigla MPB não pode ser entendida apenas como uma produção marcada pelo engajamento, como a trajetória musical dos dois artistas discutidos nessa dissertação permitem que não pensemos as suas obras de forma excludente. Entretanto, a nossa orientação foi a de perceber como essas temáticas eram propostas e defendidas pelos artistas e recebidas. Se, por um lado, havia um debate que procurava estabelecer as dicotomias na forma de expressão artística, Gonzaguinha e Ivan Lins, por meio de suas declarações e das suas canções, propunham outras formas de pensar a música.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

ALVES, Luciano. **O melhor de Gonzaguinha**: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Ivan Lins**, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**. São Paulo: Ediouro, 2006.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FICO, Carlos. **Além do golpe**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Dissertação. UNICAMP-SP. Educação, 2001. 272f.

GUIMARÃES, Rita de Cássia dos Santos; OLIVEIRA, Eduardo Romero de. **Memórias da fé: a Festa do Divino Espírito Santo, em São Luís do Paraitinga**. In: Anais do XVIII Encontro Regional de História – o historiador e seu tempo, ANPUH/SP-UNESP/Assis. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XVIII/pdf/PAINEL%20PDF/Rita%20de%20C%20E1ssia%20dos%20Santos%20Guimar%20E3es.pdf>> Acesso em: 1/2/2009.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia de Norbert Elias**. Bauru: EDUSC, 2001.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Col. As esquerdas no Brasil, v. 2, p. 587-617.

_____. “O caso das ‘patrulhas ideológicas’ na cena cultural brasileira do final dos anos 1970”. In: MARTINS FILHO, João Roberto. (Org.) **O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas**. São Carlos: EdUFSCAR, 2006, p. 39-46.

_____, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesy. (Org.) **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 103-126.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação**

Internacional para Estudo da Música Popular, México, 2002, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>> Acesso em: 25/8/2006.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Org.) **A MPB em discussão**: entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos. In: **ArtCultura**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, n. 9, 2004, p. 22-31.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

POLETO, Fabio Guilherme. **Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953/1958**. UFPR: História, 2004. 148 fls.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campana presidencial y gobierno de Salvador Allende. In: **Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, Bogotá, 2000. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Rolle.pdf>> Acesso em: 10/11/2008.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCOVILLE, Eduardo H. M. L de. Amigo é pra essas coisas: o MAU e a televisão. In: **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História**, São Leopoldo, 2007.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78). 2. ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **Fragmentos da história intelectual**: entre questionamentos e perspectivas. Campinas: Papirus, 2002.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

ULHÔA, Marta Tupinambá. "Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música popular brasileira". In: **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, México, 2002, p. 1-18. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/articulos/Ulhoa.pdf>> Acesso em: 25/08/2006.

ULHÔA, Marta Tupinambá. "Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular". In: **Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**, Bogotá, 2001, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ulloa.pdf>> Acesso em: 25/08/2006.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FONTES:**JORNAIS**

AJUZ, Christine. Os últimos dias de Luiz Gonzaga Jr. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1974. Caderno B, p. 2.

ALZER, Célio. Primeira Crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Primeiro Caderno, p. 13.

ALZER, Célio. Um festival muito velho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

COMO anda e para onde vai a música popular brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1970. Caderno B, p. 4. Entrevista.

HUNGRIA, Julio. Crítica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 e 10 maio 1971. Caderno B, p. 6.

HUNGRIA, Julio. O primeiro de Ivã Lins. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. e 1 fev. 1971. Caderno B, p. 15.

MAU, o que é bom aparece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 e 23 nov. 1970. Caderno B, p. 11.

ENTREVISTA com Luiz Gonzaga Jr. **Movimento**, Rio de Janeiro, 29 set. 1975, p. 20.

GALVÃO, Gilberto. Então é assim? Nada mudou em dez anos? **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 181, p. 23, 18 a 24 dez. 1978.

LINS, Ivan. Não consigo mais fazer canções de amor. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 152, p. 17, 29 maio 1978. Entrevista.

VELOSO, Caetano. Caetano muito romântico. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 165, p. 19, 28 ago. 1978. Entrevista.

BAHIANA, Ana Maria. De silêncio em silêncio. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 155, 24 out. 1975, p. 26.

CABRAL, Sérgio. ABC de Sergio Cabral. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 26 out. a 1 nov. 1971, p. 3.

CABRAL, Sérgio. MAU. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 65, 16 a 22 set. 1970, p. 30.

CABRAL, Sérgio. MAU MAU. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 28 out. a 3 nov. 1970, p. 31.

CABRAL, Sérgio; GULLAR, Ferreira. O Festival da Canção que assola o país. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 71, 28 out. a 3 nov. 1970, p. 10-11.

GONZAGA JR., Luiz. Lui, meu pai. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 111, 17 a 23 ago. 1971, p. 8.

HUNGRIA, Julio. Ivan Lins. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 173, 30 out. 1972, p. 18.

JAKOBSKIND, Mario Augusto. Censura no Brasil em 1975. **O Pasquim**, n. 343, 23 a 29 jan. 1976, p. 5.

LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. **O Pasquim**, n. 174, 6 nov. 1972. p. 9-12. Entrevista.

MIDANI, André. Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir. **O Pasquim**, n. 242, 19 a 25 fev. 1974, p. 11. Entrevista.

MOURA, Roberto. Coluna Pasquim Tiouve, Ivan Lins. **O Pasquim**, n. 417, 24 a 30 jun. 1977, p. 55.

REVISTAS

CÉSAR FILHO, Renato. Som Livre Exportação no Sul. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 27, 20 abr. 1971.

CURTIÇÃO: os ídolos na hora da verdade. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 28-30, 23 fev. 1971.

GONZAGA JR., Luiz *et al.* Mal do artista brasileiro é fazer charme. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 16, 8 set. 1970. p. 24-26. Entrevista.

GONZAGUINHA mostra que mudou com um novo LP. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 355, p. 36, 9 mar. 1977.

IMPERIAL, Carlos. A arte de ser pilantra. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 13, 10 nov. 1970.

IMPERIAL, Carlos. O lado positivo do FIC. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 12, 3 nov. 1970.

IMPERIAL, Carlos. O som livre, digo, som lixo. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 16, 02 mar. 1971.

LINS, Ivan. Bate-papo com Tim Maia, Ivan Lins e Toni Tornado. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 21, 13 out. 1970. p. 12. Entrevista.

PAÍS do festival. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 5, 3 nov. 1970.

SILVA, Augusto Costa e. O MAU já era. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 27, 2 mar. 1971.

SOMBRA, José Luiz. ALGUÉM acredita no MAU? **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 37, 5 maio 1971.

SOMBRA, José Luiz. O MAU vai bem. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 24, 1 dez. 1970.

SOMBRA, José Luiz. O sucesso me deixa grilado. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 27, 16 fev. 1971.

SOUZA, Valdir Moura de. Um tiro no escuro. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 302, p. 38-39, 3 mar. 1976.

TÁVOLA, Artur da. Ouça a boa música do jovem Som Livre Exportação. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 21, 12 jan. 1971, Seção Artur da Távola Comenta.

O VESTIBULAR da música: festival universitário. **Amiga**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 21, 4 ago. 1970.

IVAN Lins, nos dias de hoje. **Nova Cosmopolitan**, São Paulo, n. 74, p. 16-22, nov. 1979. Entrevista.

AFINADA frieza. **Veja**, São Paulo, n. 257, 8 out. 1973, p. 84.

ALEGRIA relativa. **Veja**, São Paulo, n. 501, p. 106, 12 abr. 1979.

AMPLO E IRRESTRITO. **Veja**, São Paulo, n. 557, p. 124, 9 maio 1979.

BAHIANA, Ana Maria. Pela madrugada. **Veja**, São Paulo, n. 568, p. 118, 25 jul. 1979.

O BRIGÃO. **Veja**, São Paulo, n. 458, p. 111, 15 jun. 1977.

BUARQUE, Chico. “Eu só podia resistir”. **Veja**, São Paulo, n. 425, p. 3-6, 27 out. 1976. Entrevista.

DISCOS. **Veja**, São Paulo, n. 112, p. 14, 28 out. 1970.

ECHEVERRIA, Regina. Com a perna no mundo. **Veja**, São Paulo, n. 577, p. 132-140, 26 set. 1979.

ESTRADA da fama. **Veja**, São Paulo, n. 218, 8 nov. 1972, p. 95.

FIC de bastidor. **Veja**, São Paulo, n. 160, p. 66-68, 29 set. 1971.

GENTE. **Veja**, São Paulo, n. 152, p. 12, 4. ago. 1971.

GONZAGUINHA. Fim do rancor? **Veja**, São Paulo, n. 451, p. 129, 27 abr. 1977. Entrevista.

LINS, Ivan; MARTINS, Vítor. A volta por cima. **Veja**, São Paulo, n. 507, p. 111, 24 maio 1978. Entrevista.

O LONGO circuito. **Veja**, São Paulo, n. 193, 17 maio 1972, p. 95.

MUITO bacaninha. **Veja**, São Paulo, n. 127, p. 63, 10 fev. 1971.

AS PAZES de Chico. **Veja**, São Paulo, n. 244, 9 maio 1973, p. 94.

RECOMEÇA a corrida para o ouro. **Veja**, São Paulo, n. 136, p. 43, 14 abr. 1971.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. No ataque. **Veja**, São Paulo, n. 561, p. 71, 6 jun. 1979.

SOUL & Alma. **Veja**, São Paulo, n. 106, p. 79, 16 set. 1970.

SOUZA, Tárik de. Compacto. **Veja**, São Paulo, n. 313, p. 79, 4 mar. 1974.

EDITADAS EM LIVROS E FASCÍCULOS

AGORA. In: **Coleção História da Música Popular Brasileira, fascículo Ivan Lins**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, contracapa.

DA IMAGEM forjada ao encontro da legítima identidade. In: **Coleção História da Música Popular Brasileira, fascículo Ivan Lins**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

O SOM do Pasquim. **Coleção Edições do Pasquim**, v. 6 – Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

DISPONÍVEIS NA INTERNET

BUARQUE, Chico. **Bondinho**, Rio de Janeiro, dez. 1971. Entrevista. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br> Acesso em: 4/01/2009.

MILLARCH, Aramis. Os bons sambas de Nogueira e a abertura popular de Ivan Lins. **Estado do Paraná**, Curitiba, 17 nov. 1974, p. 28. Disponível em: <www.millarch.com.br> Acesso em: 11/10/2008.

MILLARCH, A. O canto desesperado consciente de Gonzaguinha. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 abr. 1974, p. 4. Disponível em: <www.millarch.com.br> Acesso em: 11/10/2008.

ANEXO 1 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 1)

Pobreza por pobreza (Gonzaguinha)

Meu sertão vai se acabando
 Nessa vida que o devora
 Pelas trilhas só se vê gente boa indo embora
 Mas a estrada não terá o meu pé pra castigar
 Meu agreste vai secando
 E com ele vou secar
 Pra que me largar no mundo
 Se nem sei se vou chegar
 A virar em cruz de estrada
 Prefiro ser cruz por cá
 Ao menos o chão que é meu
 Meu corpo vai adubar
 Se doente sem remédio, remediado está
 Nascido e criado aqui
 Sei o espinho onde dá
 Pobreza por pobreza
 Sou pobre em qualquer lugar
 A fome é a mesma fome que vem me desesperar
 E a mão é sempre a mesma que vive a me explorar

O trem (Você se lembra daquela nega maluca que desfilou nua pelas ruas de Madureira?) (Gonzaguinha)

Uma prece a quem passa, rosto ereto
 Olhar reto, passo certo pela vida, amém!
 Uma prece, uma graça, ao dinheiro recebido,
 Companheiro, velho amigo, amém!
 Uma prece, um louvor ao esperto enganador
 Pela espreita e a colheita, amém!

Eia! E vai o trem num sobe serra
 Desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor,
 Verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Sem memória e sem destino
 Eu ergo o braço cego ao sol
 De um mundo meu, eu só
 Me reflito, pé descalço, a mão de lixa
 A roupa rota, o sujo, o pó, o pó, o pó, o pó.

Morte ao gesto de uma fome, é mentira!
 Morte ao grito da injustiça, é mentira!
 Viva em vera igualdade: o valor.

Eia! E vai o trem num sobe serra
 Desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor,
 Verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Sob as luzes da cidade há cor alegre
 Há festa, a vida ri sem fim
 Nem meu dedo esticado traz um pouco do gosto
 Do doce, o mel pra mim, pra mim, pra mim, pra mim.

Viva o tempo sorridente que me abraça!
 Viva o copo de aguardente que me abraça!
 Morte ao trabalhador sem valor!

Eia! E vai o trem num sobe serra
 Desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor,
 Verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Uma prece, um pedido,
 Um desejo concedido a você na omissão, amém!
 Uma prece, uma graça,
 Pelo pranto sem espanto e a saudade consentida, amém!
 Minha prece, meu louvor
 Ao adeus, mão contra o vento
 Na partida desse trem, amém!

Eia! E vai o trem num sobe serra
 Desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor,
 Verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Um abraço terno em você, viu, mãe? (Gonzaguinha)

Eu olhei a terra ardendo
 Qual fogueira de São João...
 Sobre as cabeças, na fumaça desses aviões fenomenais
 Sob mil pés, o terremoto de expansões industriais

É o progresso em nossa mão – Viva a civilização!
Um abraço terno em você, viu, mãe?

Nas avenidas, as buzinas gritam alto a nova explosão
Numa vitrine está à mostra seu novo tipo de coração
É o progresso em nossa mão – Viva a civilização!
Um abraço terno em você, viu, mãe?
É, mas eu não sei se esse ano vai chover ou não no meu sertão
Eu não sei se vou poder ficar ou pegar um caminhão
Meu Padim Ciço, minha devoção,
Dê-me o seu braço imenso, sua proteção

É que eu não sei de nada, nada desse mundo seu
Eu só sei da vida crua que esse chão duro me deu
Meu cavalo aboio, minha sela e meu gibão
E o abraço terno de você, viu, mãe?

Entre as paredes acabadas dessa nova construção piramidal
Minha sanfona geme rindo na alegria triunfal
É o progresso em nossa mão – Viva a civilização!
Um abraço terno em você, viu, mãe?

Eu olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João...
Viu, mãe? Viu, mãe?

O amor é o meu país (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)

Eu queria, eu queria, eu queria
Um segundo lá no fundo de você
Eu queria me perder, ah! me perdoa
Porque eu ando à toa sem chegar

Quão mais longe se torna o cais,
Lindo é voltar
É difícil meu caminhar,
Mas vou tentar
Não me importa qual seja a dor,
Nem as pedras que eu vou pisar
Não me importo se é pra chegar
Eu sei, eu sei
De você fiz o meu país
Vestindo festa e final feliz
Eu vim, eu vim
O amor é o meu país
Sim, eu vim
O amor é o meu país

Agora (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)

Eu me lembro
Quando noite adentro, eu
Eu me lembro
Foi você, silêncio, eu
Eu me lembro
Você nem viu
Você nem viu
Que eu era festa pra você
Que eu era gente qual você

Por isso, agora
Eu sei a sua história
Melhor do que você
Meu cativo
Foi seu corpo inteiro
Eu vou, agora
Sem ou, sem hora

Por um segundo (Gonzaguinha)

Por um segundo
Num sorriso seu
Fez-se festa infinita em minha vida
E a estrada longa, inteira
Num giro da mente eu vi

Por um segundo
Em um beijo seu
Tive todo universo em meu corpo
E eu fui dono das estrelas
Guardei no meu peito pra dois

Manso riacho nos levando
Abraço calmo e quente
Corrente aumentando
Mergulhar sem fim

Por um segundo
Um segundo só
Explodiu o nosso amor
Por sobre o mundo
E nós fomos só a alegria
Depois o silêncio, depois o silêncio
Depois o silêncio e então
Morri... morri... morri...

Eu quero (Gonzaguinha)

Eu quero
Eu quero ver
Eu quero ver a cruz
Eu quero ver a cruz vazia
Eu quero o som da alegria
Eu quero a cor da tua fantasia

Eu quero
Eu quero ter
Eu quero ter a vida
Eu quero ter a vida inteira
Eu quero o som da brincadeira
Eu quero a cor da tua terça-feira

O carnaval, o feriado nacional
Da vida em festa
Fenomenal, sensacional
Eu quero o sorriso
Liso, belo (e) preciso da loucura ocidental

Me deixa em paz (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)

Me deixa em paz
Que eu já não aguento mais
Me deixa em paz
Sai de mim
Me deixa em paz

Vai...
Hoje o fogo se apagou
Nosso jogo terminou
Vai pra onde Deus quiser
Já é hora de você partir
Não adianta mais ficar

ANEXO 2 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 2)

Comportamento geral (Gonzaguinha)

Você deve notar que não tem mais tutu
 E dizer que não está preocupado
 Você deve lutar pela xepa da feira
 E dizer que está recompensado
 Você deve estampar sempre um ar de alegria
 E dizer tudo tem melhorado
 Você deve rezar pelo bem do patrão
 E esquecer que está desempregado

Você merece
 Você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 Cerveja, samba
 E amanhã, seu Zé
 Se acabarem teu carnaval?

Você deve aprender a baixar a cabeça
 E dizer sempre muito obrigado
 São palavras que ainda te deixam dizer
 Por ser homem bem disciplinado
 Deve, pois, só fazer pelo bem da nação
 Tudo aquilo que for ordenado
 Pra ganhar um fuscão no Juízo Final
 E diploma de bem-comportado

Você merece
 Você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 Cerveja, samba
 E amanhã, seu Zé
 Se acabarem teu carnaval?

A felicidade bate à sua porta (Gonzaguinha)

Alô, alô, alô, diretamente da Rádio Nacional,
 Temos o prazer de apresentar
 A felicidade bate à sua porta

O trem da alegria saiu agora,
 Partiu nesse instante
 Da Rádio Nacional,

A gare principal da central,
Carregado de ioiôs e colares e cocares,
Miçangas e tangas e sambas
Para o nosso carnaval

O trem da alegria promete, mete, mete, mete e garante
Que o riso será mais barato d'ora, d'ora, d'ora em diante
Que o berço será mais confortável
Que o sonho será interminável
Que a vida será colorida etc. e tal
Que a dona felicidade baterá em cada porta
"E que importa a mula manca
Se eu quero..."
A dona felicidade baterá em cada porta
"E que importa a mula manca
Se querem..."

Minha amada doidivana (Gonzaguinha)

Do fundo dos teus olhos vêm mais cores
Que todo o arco-íris possa dar, eu sei...
Das sombras do teu corpo vêm mais luzes
Do que as luzes do universo a bailar pra mim
Eu sei que teus carinhos são bem mais, bem mais
Que qualquer mão sedosa no amor, eu sei,
Mas sei que no teu seio mais amores
Que vêm zombar de uma paixão, de um ser tão teu
Sei por onde andas (dói-me o peito)
Sei com quem me enganas (me magoas demais)
Mais sei que quanto mais de mim caçoas
Quanto mais feres minh'alma
Mais me sinto preso a ti (mi amor)
E o amor, oh, minha amada doidivana
Não é assim tão fácil de calar, eu sei
Mas dói saber, amada tropicana
Somente eu não estou a fim de te explorar
Doidivana

Uma família qualquer (Gonzaguinha)

A família Silva
Uma família qualquer
De qualquer norte, leste, oeste
Lá bem do interior

Homem, mulher,
Oito filhos, terens
Foge da calma do campo pesado
Silêncio do ar que polui

Traçando um simples passeio
Banal aventura
Segura a visão de praias, coqueiros,
A fonte da vida

A família Silva
Uma família qualquer
De qualquer norte, leste, oeste
Lá bem do interior

Homem, mulher,
Oito filhos, terens
Bebe à beira da estrada
As mil maravilhas dos velhos cartazes

Das cores do novo arco-íris,
Da nova terra além a descobrir
Há um pote de ouro
O pote de ouro

A família Silva
Entra afinal na avenida iluminada
Num belo e glorioso dia
De carnaval

E pra não empanar tanta festa
Com tribo de forma bem modesta
Formando uma ala no centro da escola
Que ora desfila com garbo esplendor

E ao som do bumbo ginga
E ao som do bumbo samba
E ao som do bumbo sua de novo
De novo o modo o velho sal

Mas a família Silva
É agora atração principal
Desse *show* fenomenal
Num quadro de alto valor cultural

A família Silva
É mais uma família a serviço da graça e do humor
Da cultura e do descanso
Do telespectador

Pois é,
 A família Silva
 É mais uma família a serviço da graça e do humor
 Da delícia e do descanso
 Do famoso telespectador

A família Silva

Pois é, seu Zé (Gonzaguinha)

Ultimamente ando matando até cachorro a grito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Nas refeições uma cachaça e às vezes um palito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Ando tão mal que ando dando nó em pingo-d'água
 Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa
 Mas a plateia ainda aplaude e ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz

Te vira
 Bota um sorriso nos lábios

De tanto andar na corda bamba eu sou equilibrista
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Mas não me queixo dessa sorte eu sou um comodista
 E já me chamam por aí de verdadeiro artista
 Pois a plateia ainda aplaude e ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz

A plateia ainda aplaude e ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz...

É preciso (Gonzaguinha)

Minha mãe no tanque lavando roupa
 Minha mãe na cozinha lavando louça
 Lavando louça, lavando roupa,
 Levando a luta, cantando um fado
 Alegando a labuta
 Labutar é preciso, menino,
 Lutar é preciso, menino,
 Lutar é preciso
 A bola correndo nas pedras redondas da rua São Carlos

Deságua no asfalto do Largo do Estácio
 E o menino atrás, ói lá
 Meu menino atrás e vai
 Mais um menino atrás

Ô, Dina, é preciso olhar essa vida,
 Além desse filme do Cine Colombo,
 Saber dessa lama na festa do manguê
 Conhecer a fama que cantam da dama,
 Pois ela com jeito e carinho me chama
 Me leva à luta sem choro nem drama,
 Né mãe? Labutar é preciso
 Ô, mãe, lutar é preciso

O estribo dos bondes que cruzam o Largo
 Trilhando avenidas, ruelas e becos
 Me deixam na Lapa ou na galeria
 Ou no Café Talia e é lá que eu encontro
 Papinho no ponto e volto pra casa
 Com ele cansado, com pouco trocado
 Violão calado, violão calado
 Violão cansado, calado, cansado
 Ê, mãe, labutar é preciso
 Né, mãe? lutar é preciso
 Ô, mãe, lutar é preciso

Mas mãe não se zangue que as mãos eu não sujo,
 Apenas eu quis conhecer a cidade,
 Saber da alegria e da felicidade
 Que vendem barato em qualquer quitanda,
 Mas volto arrasado, tá tudo fechado,
 Talvez haja falta, não há no mercado
 E hoje, ô Dina, nem é feriado
 E hoje, ê Dina, não é feriado
 Vê, mãe, labutar é preciso
 Lutar é preciso
 Ô, mãe, lutar é preciso
 Labutar é preciso

Tá certo, doutor (Gonzaguinha)

É um atentado à moral
 E aos bons costumes vigentes,
 Por certo inconveniente
 Deixar esse homem doente
 Perambular pelas ruas

A cometer tais falcatriuas
 Incompatível com os estatutos
 Dessa nossa gafieira,
 Dançar dessa maneira,
 Desrespeitando o salão,
 Ferindo as regras do padrão
 Fere as normas do edital de formação
 Da nossa firma atual
 Esse homem está enfermo
 E nem precisa exame sério,
 Seu mal está constatado
 Depressa, depressa, põe no hospital!

Deve ficar bem isolado, em um quarto bem fechado
 Sem portas ou janelas,
 Pois pode ser contagiante
 Dieta mais que rigorosa,
 Medicação bem adequada
 E muita, muita, observação
 Pra que não haja agravante
 Em tempo hábil deve ter até o centro de controle
 Para testar a sua boa condição,
 Se está fechada a ferida
 Seu caso deve ser lá anotado,
 Pro seu mal ser vigiado
 Ele requer muita atenção
 Seu nome deve ser lá anotado,
 Pro seu mal ser vigiado
 Ele requer muita atenção
 Pois traz perigo à nossa vida
 Não dou amparo, nem guarida
 Dou guaraná, com formicida
 Ou até mesmo pesticida
 Para acalmar minha dormida
 Não tô a fim de pôr em risco a minha condição

Tá certo, doutor

Meu coração é um pandeiro (Gonzaguinha)

No cenário mundial dentre outras mil
 No universo dentre as nações
 Já não é sequer apenas uma estrela
 Sendo bela quanto as mais belas constelações

Teu passado espelha bem tanta cultura
 Teu presente mostra bem tanta fartura

Teu futuro, não, eu nem posso comentar
A emoção me cala a voz do coração

Terra dos coqueirais e dos babaçuais, é claro
Terra dos cafezais e dos algodoais, por certo
Terra onde o anil do céu, ah, é bem mais anil, pra sempre
Terra do povo pacato e gentil

Vem ver
A sociedade no asfalto
Gastando seu salto alto,
Sambando a pleno vapor

Vem ver
Um morro na arquibancada
Apreciando a moçada
Desfilando com garbo esplendor

Vem ver
Que aqui não há preconceito
O negro tem a alma branca
Há uma igualdade sem par

Vem ver
Esse povo hospitaleiro
Em cujo peito há um pandeiro
Eternamente a tocar e cada vez melhor

E já dizia Caminha:
Essa terra tudo dá.

Plano de voo (Gonzaguinha)

A ave levanta voo e vai
Em busca da quente luz do sol
(Um ninho é preciso noutro lugar
Onde agora o campo explode em flor)

Cuidar do novo ovo
A nova cria
O novo dia
O novo
Amanhã
A nova vida, a calma, o agasalho,
Pelo menos do corpo o calor

Voar se possível no frescor
Do despertar sereno da manhã

Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando
 Sobre os perigos desse imenso mar azul

Da flecha, em formação,
 Seguindo sempre no sentido de chegar
 Da arma oculta no capinzal quantos?
 Quais escaparão?
 Do olho, o dedo no gatilho, do engodo
 (O apito chama a atenção)
 Do laço, arapuca, armadilha
 Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?

Voar se possível no frescor
 Do despertar sereno da manhã
 Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando
 Sobre os perigos desse imenso mar azul

Abre alas (Ivan Lins e Vítor Martins)

Abre alas pra minha folia
 Já está chegando a hora
 Abre alas pra minha bandeira
 Já está chegando a hora
 Abre alas pra minha folia
 Já está chegando a hora
 Abre alas pra minha bandeira
 Já está chegando a hora

Apare teus sonhos que a vida tem dono
 Ela vem te cobrar
 A vida não era assim, não era assim
 Não corra o risco de ficar alegre
 Pra nunca chorar
 A gente não era assim, não era assim

Abre alas pra minha folia
 Já está chegando a hora
 Abre alas pra minha bandeira
 Já está chegando a hora

Encosta essa porta que a nossa conversa
 Não pode vazar
 A vida não era assim, não era assim
 Bandeira arriada, folia guardada
 Pra não se usar

A festa não era assim, não, não era assim
Já está chegando a hora...

Deixa eu dizer (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)

Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso dessa vida
Preciso demais desabafar
Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso dessa vida
Preciso demais desabafar

Suportei meu sofrimento
De face mostrada e riso inteiro
Se hoje canto o meu lamento
Coração cantou primeiro
E você não tem direito
De calar a minha boca
Afinal me dói no peito
Uma dor que não é pouca
Tenha dó

Chega (Ivan Lins)

Chega, você não vê que eu estou sofrendo
Você não vê que eu já estou sabendo
Até onde vai esse seu desejo
De me ver trancado nesse quarto
Em que eu só posso respirar
Mal e porcamente o ar
De suas egoístas decisões

Chega, preciso estar com pessoas
Falar coisas ruins e coisas boas
Botar meu coração na mesa
As pessoas têm que gostar de mim
Como eu sou
E não como você quer que eu seja
Como eu sou
E não como você quer que eu seja
Como eu sou
E não como você quer que eu seja

***Palhaços e reis* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza)**

Quando a festa acabar
Quarta-feira raiar
Vou vestir a minha fantasia
Com palhaços e reis
Vou viver o meu dia-a-dia

Olha, morena
Me dói, me dá pena
Saber o que a vida nos faz
Destrói, desacata
Maldiz e maltrata
O ano inteiro

Quando o ano acabar
Fevereiro raiar
Vou rasgar a minha fantasia
Vou pular, vou ser eu
Vou cantar, vou ser eu
Vou sorrir, vou ser eu
Vou morrer dentro da folia

ANEXO 3 – AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS (CAP. 3)***Aparecida (Ivan Lins e Maurício Tapajós)***

Diz, Aparecida
Me conta por onde é que você andou
Me conta por que é que você
Não tem mais aquela feição
Não tem mais a mesma euforia
Não tem mais a mesma paixão

Diz, Aparecida
Sumir desse jeito não tem cabimento
Me conta quem foi, porque foi
E tudo que você passou
Preciso saber seu tormento
Preciso saber da aflição

Diz, Aparecida
Diz, conta o segredo
Diz, e denuncia
Que a verdade escondida
É mentira, é medo.

Diz, Aparecida

Mãos de afeto (Ivan Lins e Vítor Martins)

Preparei minhas mãos de afeto
Pra esse rapaz encantado
Pra esse rapaz namorado
O mais belo capataz
De todos os cafezais
O mais belo vaqueiro
De todos os cerrados

Eu tinha um ombro de algodão
Pra ajeitar seu sono
Eu tinha uma água morna
Pra lavar o seu suor
E o meu corpo uma fogueira
Pra esquentar seu frio
E minha barriga livre
Pra gerar seu filho

Preparei minhas mãos de afeto
 Pra esse rapaz encantado
 Pra esse rapaz namorado
 Que partiu pra nunca mais
 Traído nos cafezais
 E os seus olhos roubaram
 O verde dos cerrados
 E os meus olhos lavaram
 Todos os meus pecados

Guarde nos olhos (Ivan Lins e Vítor Martins)

Guarde nos olhos
 A água mais pura da fonte
 Beba esse horizonte
 Toque nessas manhãs

Guarde nos olhos
 A gota de orvalho chorado
 Guarde o cheiro do cravo
 Do jasmim, do hortelã

Guarde o riso
 Como nunca se fez
 Corra os campos
 Pela última vez
 Guarde nos olhos
 A chuva que faz as enchentes
 Vai um pouco com a gente
 Rumo à capital
 Vai dentro da gente
 Vamos pra capital

Tá nos olhos da gente
 Vamos pra capital

Bandeira do Divino (Ivan Lins e Vítor Martins)

Os devotos do Divino
 Vão abrir sua morada
 Pra Bandeira do menino
 Ser bem-vinda, ser louvada, ai, ai
 Deus nos salve esse devoto
 Pela esmola em vosso nome

Dando água a quem tem sede,
Dando pão a quem tem fome, ai, ai

A Bandeira acredita
Que a semente seja tanta
Que essa mesa seja farta,
Que essa casa seja santa, ai, ai
Que o perdão seja sagrado,
Que a fé seja infinita
Que o homem seja livre,
Que a justiça sobreviva, ai, ai

Assim como os três reis magos
Que seguiram a estrela guia
A Bandeira segue em frente
Atrás de melhores dias
No estandarte vai escrito
Que ele voltará de novo
E o rei será bendito
Ele nascerá do povo

Cartomante (Ivan Lins e Vítor Martins)

Nos dias de hoje é bom que se proteja
Ofereça a face pra quem quer que seja
Nos dias de hoje esteja tranquilo
Haja o que houver pense nos seus filhos

Não ande nos bares, esqueça os amigos
Não pare nas praças, não corra perigo
Não fale do medo que temos da vida
Não ponha o dedo na nossa ferida, ah...

Nos dias de hoje não lhes dê motivo
Porque na verdade eu te quero vivo
Tenha paciência, Deus está contigo
Deus está conosco até o pescoço

Já está escrito, já está previsto
Por todas as videntes, pelas cartomantes
Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas
No jogo dos búzios e nas profecias, ah...

Cai o rei de espadas
Cai o rei de ouros
Cai o rei de paus
Cai, não fica nada

***Desesperar, jamais* (Ivan Lins e Vítor Martins)**

Desesperar jamais
 Aprendemos muito nesses anos
 Afinal de contas não tem cabimento
 Entregar o jogo no primeiro tempo
 Nada de correr da raia
 Nada de morrer na praia
 Nada! Nada! Nada de esquecer
 No balanço de perdas e danos
 Já tivemos muitos desenganos
 Já tivemos muito que chorar
 Mas agora, acho que chegou a hora
 De fazer valer o dito popular
 Desesperar jamais
 Cutucou por baixo, o de cima cai
 Desesperar jamais
 Cutucou com jeito, não levanta mais

***A noite* (Ivan Lins e Vítor Martins)**

A noite tem bordado
 Nas toalhas dos bares
 Corações arpoados
 Corações torturados
 Corações de ressaca
 Corações desabrigados demais

A noite tem falado
 Nas cadeiras dos bares
 De paixões afogadas
 De paixões recusadas
 De paixões descabidas
 De paixões envelhecidas demais

A noite traz no rosto sinais
 De quem tem chorado demais

A noite tem deixado
 Seus rancores gravados
 À faca e canivete
 A lápis e gilete
 Por dentro das pessoas
 Por dentro dos toaletes e mais
 Por dentro de mim

Começaria tudo outra vez (Gonzaguinha)

Começaria tudo outra vez,
 Se preciso fosse, meu amor
 A chama em meu peito ainda queima,
 Saiba,
 Nada foi em vão!
 A cuba-libre da coragem
 Em minhas mãos.
 A dama de lilás
 Me machucando o coração,
 Na sede de sentir
 Seu corpo inteiro
 Coladinho ao meu,
 E então eu cantaria a noite inteira
 Como já cantei.
 Eu cantarei
 As coisas todas
 Que já tive,
 Tenho, e sei
 E um dia terei.
 A fé no que virá
 E a alegria de poder olhar pra trás
 E ver que voltaria com você
 De novo viver nesse imenso salão
 Ao som desse bolero/vida
 Vamos nós
 E não estamos sós
 Veja, meu bem
 A orquestra nos espera
 Por favor
 Mais uma vez
 Recomeçar

Erva rasteira (Gonzaguinha)

Erva rasteira é que pode ser pisada
 Nasce, cresce e morre bem em baixo
 Mas o homem que é homem de valor
 Jamais se propõe a ser capacho

E o covarde é aquele que caído
 Não tenta jamais se levantar
 Sente em si tantos pés e ferido
 Sem lamento se deixa acomodar

Se um dia ele tenta abrir a boca
 Se vê sem direito de falar
 Seu destino é viver bem rente ao chão
 Até que ele venha a lhe tragar

Erva rasteira é que pode ser pisada
 Mas descuido ela paga com espinho
 O homem que é homem de valor
 Se levanta e conquista o seu caminho.

Tudo pro meu próprio bem (Gonzaguinha)

Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 ... Um punhal, uma porta e o açúcar na mão
 Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 ... A carícia da cobra e o sorriso do bom
 Meça teus passos pro seu próprio bem (coro)
 Sigo o gesto do mestre
 Pro meu próprio bem

E na hora do tiro fatal em meu peito
 ... Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 Depois arrastando meu corpo no chão
 ... Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 Jogando meu peso de morto na cova
 Me cobrindo com a terra
 Ah... Pro meu próprio bem

Jamais perguntaram
 Se eu queria ou não
 Se era isso ou não
 Se era aquilo ou não
 Que eu queria viver
 Ah... Pra quê?

Marcaram caminhos (limite nasci)
 Me deixaram pra mim
 Minha morte
 Meu próprio fim escolher
 Pro meu próprio bem

Gravado nas lajes, nos muros, nas mentes
 ... Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 Limpando a calça, limpando a ação
 ... Fazemos isso pro teu próprio bem (coro)
 Palavras formosas lançadas ao vento
 Limpando esse tempo
 Pro meu próprio bem

Moleque (Gonzaguinha)

No tiro, estilingue, bodoque
O teco, o toque, o coque
No quengo, na cuca, cabeça
De qualquer caraça avessa
Qualquer carantonha fechada
Azeda de feia zangada
Que mexa, chateia, me bula
Pra ver quanto alto sapo pula
Pedra vai levar

Ah! Moleque, se um dia eu te pego
Erva daninha, estrepe
De ripa, marmelo te esfrego
Moleque, vem cá, oh venha moleque
Moleque, vem cá, venha, seu moleque
Não, não eu não vou lá.
Vem me pegar, quero ver.
Ah! Venha me pegar que eu quero ver
De mão, de pé, pau cajado
No tapa, na briga me acabo
Revolvo, reviro, decido
E mesmo no ganho ou perdido
Me amigo ao amigo inimigo,
Me livro do mau e do perigo
De bicho pelado que trança
Ideias de uma vingança,
Que é pra me cuidar

Ah! Moleque...

Fruto gostoso, desejado
Lua, vizinho, cuidado,
Cercadura, arame rela
Rosto, rosa, luz, janela
Siu, assovio, voz rouca,
Beijo estalado na boca
Depois a corrida abraçado
No peito o gosto de um amor roubado
Que é só pra provar

Ah! Moleque...
No medo, não tremo, não corro
Avanço, me lanço, estouro
Valente, eito combate
E ao mesmo tempo me trato
Covarde na sabedoria
Que ergue, cresce, se cria
Só na hora boa e precisa

E corta o mal bem onde enraiza
Que é pra não voltar

Ah! Moleque...

O meu aboio (Gonzaguinha)

O meu aboio, morena
Quando rasgando o sertão
Se estou triste é meu pranto
Se estou alegre é festa
Dentro do meu coração

Às vezes, é a saudade
Me atormentando com sua dor
Mas quase sempre, morena
É meu peito que está transbordando de amor

Saiba que acima de tudo
É vida vivida com força
Uivo, gemido, ganido de um cão
Ah, roncar de trovão
Trazendo a chuva
E tudo que ela tem de bom

Recado (Gonzaguinha)

Se me der um beijo eu gosto
Se me der um tapa eu brigo
Se me der um grito não calo
Se mandar calar mais eu falo
Mas se me der a mão
Claro, aperto
Se for franco
Direto e aberto
Tô contigo amigo e não abro
Vamos ver o diabo de perto
Mas preste bem atenção, seu moço
Não engulo a fruta e o caroço
Minha vida é tutano é osso
Liberdade virou prisão

Se é amor, deu e recebeu
Se é suor só o meu e o teu
Verbo eu pra mim já morreu
Quem mandava em mim nem nasceu

É viver e aprender
 Vá viver e entender, malandro
 Vai compreender
 Vá tratar de viver

E se tentar me tolher é igual
 Ao fulano de tal que taí
 Se é pra ir vamos juntos
 Se não é já não tô mais nem aqui

Pessoa (Gonzaguinha)

Seja sempre o sorriso de uma pequena criança em mim
 Seja sempre seu brilho de vida em meus olhos até o fim
 Quando o som quebramar dessas ondas um dia vier me embalar
 Com o tempo em que calmas as tardes recebem seu negro lençol
 E, até lá, através dessas noites de estrelas no céu
 Seja eu como sou mesmo quando se faz temporal
 Uma luz referência pr'aquele que não teme a dor
 Um cantar esperança, uma chama repleta de amor
 Um veleiro que sabe o destino na palma da mão
 A firmeza dos passos cravado no pó desse chão
 Consciente de ser tudo o quanto sonhei
 Demais
 Uma pessoa
 Um coração

Vai meu povo (Gonzaguinha)

Vai meu povo
 Esquecido da verdade
 Pintado com a cor da liberdade
 Vestindo fantasia de alegria
 Cai na dança, avança na folia
 Vai
 Seguindo braço dado com a esperança
 Contando voz bem alta enquanto avança
 Erguendo as mãos aos céus
 No rosto um riso
 Mascarado, indeciso
 Vai
 Que esse é nosso bloco
 E é bom tentar
 Dessa vida esquecer de se lembrar

Segue, vai cantando, vai
 Lembrando da alegria
 Cai na brincadeira
 Gira, pula, ri, se agita
 Roda, samba e grita
 Se dando de alma inteira
 Deixa ir embora o tempo
 Oi vira-vira, tem que virar de primeira
 Quem sabe um dia chega alguém
 Anunciando que não há mais quarta-feira

Desenredo (Gonzaguinha e Ivan Lins)

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui, ô ô
 Conforme diversos anúncios na televisão
 Havia um coro afinado da tribo Tupi
 Formado na beira do cais cantando em inglês
 Caminha saltou de um navio assoprando um apito em “free” bemol
 Atrás vinha o resto empolgado da tripulação
 Usando as tamancas no acerto da marcação
 Tomando garrafas inteiras de vinho escocês

Partiram num porre infernal por dentro das matas, ô ô
 Ao som de pandeiros, chocalhos e acordeão
 Tamoios, Tupis, Tupiniquins, acarajés ou Carijós (sei lá...)
 Chegaram e foram formando aquele imenso cordão, meu Deus que “bão”
 E então de repente invadiram a Avenida Central, mas que legal
 E meu povo, vestido de tanga adentrou ao coral
 Um velho cacique dos pampas sacou do piston
 E deu como aberto, em decreto, mais um carnaval
 E assim, a Vinte e Dois daquele mês de Abril
 Fundaram a Escola de Samba Unidos do Pau-Brasil

Com a perna no mundo (Gonzaguinha)

Acreditava na vida
 Na alegria de ser
 Nas coisas do coração
 Nas mãos um muito fazer
 Sentava bem lá no alto
 Pivete olhando a cidade
 Sentindo o cheiro do asfalto
 Cresceu por necessidade
 Ô Dina
 Teu menino desceu o São Carlos
 Pegou um sonho e partiu

Pensava que era um guerreiro
Com terras e gentes a conquistar
Havia um fogo em seus olhos
Um fogo de não se apagar

Diz lá pra Dina que eu volto
Que seu guri não fugiu
Só quis saber como é
Qual é
Perna no mundo sumiu

E hoje
Depois de tantas batalhas
A lama dos sapatos
É a medalha
Que ele tem pra mostrar
Passado
É um pé no chão e um sabiá
Presente
É a porta aberta
E futuro é o que virá
Mas, e daí

Ô Ô E E Á
O moleque acabou de chegar
Ô Ô E E Á
Nessa cama é que eu quero sonhar
Ô Ô E E Á
Amanhã boto a perna no mundo
Ô Ô E E Á
É que o mundo é que é o meu lugar

Não dá mais pra segurar (Explode coração) (Gonzaguinha)

Chega de tentar
Dissimular
E disfarçar
E esconder
O que não dá mais pra ocultar
E eu não quero mais calar
Já que o brilho desse olhar
Foi traidor e entregou
O que você tentou conter
O que você não quis desabafar

Chega de temer
Chorar
Sofrer

Sorrir
 Se dar
 E se perder
 E se achar
 E tudo aquilo que é viver
 Eu quero é mais me abrir
 E que está vida entre
 Assim como se fosse o sol
 Desvirginando a madrugada
 Quero sentir a dor
 Dessa manhã

Nascendo
 Rompendo
 Tomando
 Rasgando meu corpo
 E então
 Eu
 Chorando
 Sofrendo
 Sorrindo
 Adorando
 Gritando feito louca, alucinada
 E criança
 Eu quero meu amor se derramando
 Não dá mais pra segurar
 Explode coração

João do Amor Divino (Gonzaguinha)

39 anos de batalha, sem descanso, na vida
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga
 09 bocas de criança para encher de comida
 Mais de mil pingentes na família para dar guarita
 Muita noite sem dormir na fila do INPS
 Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarece
 Todo dia um palhaço dizendo
 Que Deus dos pobres nunca esquece
 E um bilhete, mal escrito,
 Que causou um certo interesse
 "É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus
 Já entreguei, num guento mais,
 O peso dessa minha cruz"

Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor,
 Chorou e, mesmo assim, achou que

O suicídio ainda era melhor
E o povo lá embaixo olhando o seu relógio
Exigia e cobrava a sua decisão
Saltou sem se benzer
Por entre aplausos e emoção
Desceu os 7 andares num silêncio
De quem já morreu

Bateu no calçadão e de repente
Ele se mexeu
Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu
João se levantou e recolheu a grana
Que a plateia deu
Agora ri da multidão executiva quando grita:
"Pula e morre, seu otário"
Pois como tantos outros brasileiros,
É profissional de suicídio
E defende muito bem o seu salário